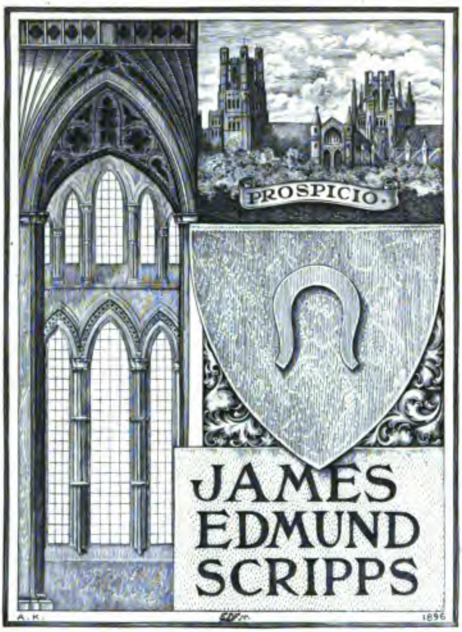

PROSPICIO.
JAMES
EDMUND
SCRIPPS
A.K.
1896

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLÓGICA

VOLUME QUADRAGESIMO PRIMO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-UNIÈME.

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
Piazza SS. XII Apostoli num. 56.
A spese dell' Instituto
1869

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1869

VOLUME UNICO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1869

VOLUME ENTIER.

SARCOFAGHI DI MEDEA.

(*Tavv. d'agg.* AB, C, D).

Dei quattro monumenti, che incisi miransi sulle tavole d' aggiunta AB, C, D, niuno era del tutto ignoto al ch. Jahn, allorchè poco fa da lui venne dottamente commentata la serie dei sarcofaghi che esprimono la vendetta di Medea in Corinto [1].

Il primo di questi sarcofaghi (tav. d'agg. AB 1) fu veduto dal Winckelmann nel palazzo Gaucci [2] e poscia invano ivi cercato dal Visconti [3]; Raoul-Rochette ne fece fare un disegno nel palazzo Guglielmi [4], e lo Zoega, nella descrizione che di esso si trovava nelle mani di Jahn, pone l' originale nel *palazzo Bellotti* [5]. Lo trovai io nel cortile del ministero del commercio, ove serve da vasca ad una fontana. E siccome il palazzo di detto ministero ai tempi del Winckelmann era dei Gaucci [6], e nel nostro secolo suc-

1 *Archaeol. Zeit.* 1866 p. 233 sgg.

2 Winckelmann *mon. ined.* II p. 121; erroneamente lo Jahn *palazzo Braschi.*

3 Visconti *mus. Pio-Clem.* tom. VII pl. 16 p. 95 n. 1.

4 Raoul-Rochette *mon. ined.* p. 63; *choix de peint.* p. 267 n. 4.

5 L. 1. p. 235.

6 Non *Caucci*; cf. la pianta del Nolli Roma 1748.

cessivamente dei Guglielmi e dei Baleani, da qual ultima famiglia passò in possesso del governo, così è a supporsi, che non ostante le asserzioni del Visconti e dello Zoega [1], il sarcofago in discorso dall' epoca del Winckelmann fin' ad oggi non ha mai cambiato posto. Egli è alto m. 0,60, largo m. 2,20; i rilievi che l'adornano sono di passabile conservazione e tanto si distinguono per la qualità del lavoro e per la bellezza delle composizioni da poter dire esser questo sarcofago a niun altro di Roma secondo.

Il secondo rilievo (tav. d'agg. A B 2) è d'un sarcofago della stamperia camerale a Roma, ove anch'esso fa ufficio di vasca ad una fonte nel cortile [2]. Compagno nelle successive rappresentanze al monumento anzi segnalato puranche nella bontà dell' esecuzione gli può quasi stare a petto; più piccole sono le sue proporzioni, essendone l'altezza m. 0,52, la larghezza m. 2,15. Non v'ha dubbio al parer mio che questo sarcofago sia identico con quello veduto dallo Zoega *in un cortile del palazzo Lateranense* [3], imperciocchè evidente è la concordanza della descrizione fattane da lui e pubblicata dallo Jahn. Di più nell' istesso tempo lo Jahn dal noto codice Pighiano di Berlino divulgò due disegni tratti, a dire di quel manoscritto stesso, da un rilievo che in allora si trovasse nel foro romano avanti la chiesa de' SS. Cosma e Damiano, e dal Beger era pubblicato smembrato in sei tavole [4];

[1] Difficilmente però si potrà sopprimere il sospetto, che solo per isbaglio nel manoscritto di lui si leggesse *Bellotti* invece di *Baleani*.

[2] *Beschreibung Roms* III 3 p. 195.

[3] Zoega *bassiril.* I p. 215.

[4] Beger *spicil. antiq.* p. 118-131, ripetuto dal Gronov *thes. antiq.* I E a.

eglino presentano in due strisce la vendetta di Medea su Creusa e le imprese di Giasone compiute a Colchide mediante l'ajuto di Medea. Ora confrontato attentamente il primo di quei disegni risalta agli occhi il fatto, che l'originale di esso non è stato altro fuori del sarcofago della stamperia camerale. La consonanza è completa perfino nelle particolarità e nelle mutilazioni stesse, in modo che, chi osserva, non può che lodare in genere l'esattezza del disegnatore Pighiano; nè d'allora in poi i danni del monumento hanno di molto aumentato. Rinvenuto in questo modo l'originale del disegno Pighiano, spontaneamente siamo condotti a costatar un' altro fatto. Come di già abbiamo rilevato, le scene relative alla vendetta di Medea non formano il soggetto che di uno dei rilievi Pighiani; l'altra striscia, che nella pubblicazione dello Jahn è sottoposta all' anzi mentovata, esprime Giasone in atto di domare i tori e la conquista del vello d'oro coll' assistenza di Medea. Su qual circostanza lo Jahn con riserva si espresse così: *il rilievo, da cui sono tratti essi disegni, conteneva tutto il ciclo delle singole scene ed era d'un sarcofago coperto su i quattro lati di rilievi, se mai questi quattro campi formarono una serie successiva. Ma è dubbio se solo il disegnatore li abbia così congiunti*; *che il rilievo fosse danneggiato lo palesano contrassegni assai chiari*. Il sarcofago della stamperia, sebbene incastrato nel muro dalla parte di dietro, senz'altro non ha, nè ebbe su quella parte rappresentazione di sorta, attesochè i fianchi altro non mostrano che due grifi. Onde risulta con certezza, che fra i due disegni Pighiani l'inferiore fu ricavato da un altro originale che non quel superiore, ed in conseguenza l'unico esempio sussistito d'una combinazione delle avventure colchiche e corintiache di Giasone e Medea

sparisce dal numero dei monumenti [1]. Ci accorgeremo più sotto che neppure l'inferiore disegno Pighiano esprime un unico ed intero monumento.

La tavola d'agg. C esibisce un frammento Vaticano, che di già fu con minor esattezza riprodotto dal Visconti [2]; egli lo dichiarò alto 4 palmi 4 oncie, largo 5 palmi, quali numeri mi è reso impossibile di verificare per la collocazione del marmo incastrato in alto della parete. È antica solamente la metà superiore e moderna l'inferiore, come nella nostra tavola indicano i punti che attraversano il rilievo. Lo stile ed il lavoro di essa scultura, per bella che sia, dovendo in buona parte il suo effetto alla felice conservazione delle teste, a mio credere vince a stento la prestanza del sarcofago posto nel ministero del commercio. E qui giova spiegare un'osservazione, che pure in altri gruppi di sarcofaghi talvolta mi è occorso di fare; vale a dire sembra che i sarcofaghi di Medea, corrispondendo fra loro nella serie delle composizioni, anche nella bontà del lavoro non si discostino l'uno dall'altro che di pochissimo. Di tal circostanza non è malagevole riconoscere la causa: essi saranno stati tutti fabbricati nella medesima epoca, quando per certa combinazione, come pel trasporto a Roma d'una celebre opera di rinomato artista, venisse in moda qualche soggetto e

1 Ed è perciò che non più potranno riferirsi, come volle lo Jahn, al supposto originale del codice Pighiano le parole d'Ulisse Aldroandi *statue di Roma* 1556 p. 194: *In casa di Mons. Giambattista Galleti mastro di casa di Papa Giulio III a l'Orso una grandissima pila, dove di tutto rilievo sono bellissime figure iscolpite, e fra essi vi è uno Hercole ignudo, che tiene due tori per le corna; e vi sono molte donne vestite e fanciulli assai belli, che varii sagrifici fanno.* Anche le località indicate nella medesima epoca dall'Aldroandi e dal Pighio, ossia dal di lui disegnatore, essendo fra loro molto discoste, non sono favorevoli al sospetto dello Jahn.

2 Visconti *mus. Pio-Clem.* VII tav. 16.

conforme diventasse il modo di esprimerlo. Nel frammento Pio-Clementino l' aggruppamento delle persone è lievemente variato da quello che si osserva nei rilievi compagni; cioè concorrono siffatte modificazioni nel dare più animata vivezza alla composizione. Desse peraltro non sorpassano certamente i limiti di quelle, che siamo avvezzi a scorgere in tanti altri sarcofaghi d' un medesimo soggetto. Insomma non vedo alcun plausibile motivo a negare col ch. Michaelis [1], che quel frammento abbia formato parte d' un sarcofago; lo che anzi, per l' analogia degli altri rilievi relativi a Medea, mi si rende assai verisimile.

Finalmente il rilievo pubblicato per la prima volta sulla tav. d' agg. D già fu brevemente segnalato dodici anni indietro dallo Stark fra i più rimarchevoli monumenti del museo di Marsiglia [2], ove esso fregia la facciata d' un sarcofago. È alto questo frontispizio m. 0,75, largo m. 1,58; i rilievi che l' adornano, se mal non mi sovviene, poco si elevano dal fondo, maniera che ancora trovasi in altre opere de' bassi tempi e d' origine provinciale, come nel monumento di St. Remy. Il lavoro è ruvido e, salvo il ritegno con cui devesi in opere di provincia parlare dell' epoca, sembra riferirsi a tempi avanzati; felice ne è la conservazione, senonchè in certe parti la superficie del marmo è logora. Mediante cornici il campo vedesi diviso in tre piani triangolari adorni di tre rappresentanze par-

[1] *Archaeol. Zeit.* 1867 p. 66 sg. p. 83. L' esclusiva del Michaelis si fonda non solo sulle proprietà della rappresentanza e sulla bellezza dell' esecuzione, ma pure sulle grandi proporzioni del frammento in discorso. Ma, per mo' d' esempio, il sarcofago Capitolino detto di Alessandro Severo certamente è di dimensioni assai più grandi, che non fosse quello di cui fece parte il frammento Pio-Clementino. È inoltre da osservarsi, che nella persona della nutrice perfettamente si svela il carattere di lavoro de' sarcofaghi, come bene palesa la nostra pubblicazione.

[2] Stark *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* p. 586.

ticolari, che niun rapporto hanno fra loro. All'angolo sinistro siede Ulisse mettendo la mano sulla bocca alla nutrice, che nel lavargli i piedi vien a riconoscerlo; in quello corrispondente a destra Edipo sta meditando davanti alla Sfinge: soggetti tutti e due più volte espressi in guisa essenzialmente conforme [1], senonchè certe stranezze debbono perdonarsi all'artista provinciale [2]. D'interesse più alto è la scena di mezzo, sulla quale in suo luogo torneremo a discorrere.

Mi duole assai di non poter aggiugnere a questi tre monumenti una nuova riproduzione del sarcofago già Lancellotti divulgato dal Winckelmann [3]; chè sommamente egli meriterebbe d'esser ripubblicato tanto pel suo merito artistico quanto per la poca fedeltà del rame nei monumenti inediti, il quale se mai corrispose all'originale, non lascia distinguere i ristauri moderni, che senza meno esister dovettero considerevoli in questo monumento. Ai tempi dello Zoega esso ancora stava nel palazzo Lancellotti [4]; quindi passò al Vaticano [5], ove nel 1833 o poco prima si trovava collocato nelle stanze dei vasi [6]. Non sono in istato di darne ulteriori notizie, e dopo aver esaurite diligenti ricerche solamente posso accertare, che oggidì il sarcofago già

1 Intorno al primo v. Overbeck *Gallerie her. Bildw.* I p. 804 sgg. Stephani *compte-rendu* 1863 p. 184 sg. n. 48-51. cf. p. 204 sgg. Helbig *Annali dell' Inst.* 1867 p. 334, 1, Brunn *Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wissensch. München* 1868 I 2 p. 78 sgg. Le rappresentanze poi d'Edipo colla Sfinge sono annoverate da Overbeck l. l. p. 30 sgg. e da Heydemann *Annali dell'Inst.* 1867 p. 377, 1.

2 Estranea è, per quanto io mi sappia, al rimanente della scultura la mancanza di barba in Ulisse, ed in Edipo sorprende la completa armatura di soldato romano.

3 *Monum. inéd.* II tav. 90. 91. Sbaglia il Raoul-Rochette *choix de peint.* p. 267, 4, asserendo che questo rilievo fosse ripubblicato dal Visconti.

4 *Zoega bassiril.* I p. 215 nota.

5 Raoul-Rochette *mon. inéd.* p. 63 n. 3.

6 *Beschreibung Roms* III 3 p. 195 nota.

Lancellotti non esiste nè nel Vaticano nè in qualsivoglia altro museo pubblico di Roma, neppur trovasi riposto nei magazzini del Vaticano o Laterano [1].

La spiegazione dei su registrati quattro rilievi, alla quale ora mi accingo, necessariamente dovrà esser quella di tutti i monumenti che riferisconsi ai medesimi soggetti, ed in ispecie di tutta la serie dei sarcofaghi compagni. Riguardo a questi siccome ci servirà da base la sopra accennata dissertazione dello Jahn, addottiamo i sigli da lui usati, notando però con majuscole quei monumenti soli, che al presente vengono da noi pubblicati.

A (=*L*) rilievo della stamperia camerale, originale del disegno Pighiano ed identico col rilievo veduto nel Laterano dallo Zoega. tav. d'agg. AB2.

g rilievo già Lancellotti, il cui attuale posto è ignoto.

h rilievo del museo di Mantova. *Museo della real accademia di Mantova* 1790 tav. a p. 58. Hirt *Götter und Heroen* tav. XXVII 233. *Museo della real accademia di Mantova* 1837 tom. I tav. 9, cf. tom. III p. 363 sgg. Millin *gall. myth.* 108, 426. Non sono a mia disposizione nè la dissertazione del Carli nè la pubblicazione del Guignaut notate dallo Jahn. Il Conze dando pregevoli notizie intorno a monumenti conservati in genere nei musei dell' alta Italia e rettificando in ispecie le inesatte pubblicazioni del museo di Mantova (*arch. Anzeiger* 1867 p. 103 sgg.) non ebbe a fare osservazione sopra il suddetto rilievo. Avvertito però da quest'articolo, che in Mantova s'incominciasse a pubblicare col mezzo di fotografie tutti i monumenti di quel museo, in questo proposito mi rivolsi al nostro socio corrispondente il conte C. d' Arco, il quale gentilmente mi prevenne che coi primi due fascicoli finì quell'impresa, pria che si procedesse a rilevare in disegno fotografico il sarcofago in discorso.

i rilievo passato da villa Borghese al museo del Louvre. Bartoli *admir.* tav. 55, Montfaucon *ant. expl.* I 40, Millin *tombeaux de*

[1] Poichè talvolta si legge asserito sull'autorità di notizie anteriori, che certi sarcofaghi ed altri rilievi trovinsi nei suddetti magazzini, io colgo l'occasione per costatar che, prescindendo da una raccolta per ragioni di morale negata agli sguardi di ognuno, attualmente quasi non vi esiste alcun monumento intero ed in genere di rilievi nulla più che esigui frantumi: fatto che dee dirsi tanto più degno di nota, in quanto che di alcuni monumenti esistitivi un giorno a testimonianza del Gerhard e di altri non ho potuto oggi neanche altrove rinvenir traccia in Roma.

Canose p. 45, Bouillon *mus. des ant.* III rel. 18, Clarac *mus.* 204, 478. cf. *Journal des savans* 1834 p. 76.

K. sarcofago del ministero del commercio a Roma. tav. d'agg. AB 1.

M. frammento del museo Pio-Clementino. tav. d'agg. C. cf. anche *Beschr. Roms* II 2 p. 236 sg.

n. frammento esistito nel palazza Martelli a Firenze, ove ormai non si trova più. Gori *inscr Etr.* III 13. Strana è la congettura che su esso frammento esternò il Pyl *de Medeae fabula* p. 75.

A' quali monumenti veniamo ad aggiungnere

O. sarcofago del museo di Marsiglia. tav. d'agg. D.

Mentre *A h i K* in quattro scene successive compiono la favola della vendetta di Medea in Giasone e Glauce o Creusa, in *g* il medesimo ciclo vien preceduto da una scena particolare, che non trova riscontro nei sarcofaghi compagni. Egli è l'atto solenne d'uno sposalizio effigiato essenzialmente secondo il costume romano, come su tanti altri sarcofaghi. A destra sta armato di corazza romana colla spada nella sinistra e cinto il capo di lauro lo sposo, porgendo la destra alla novella compagna, che velata gli sta rimpetto. Dietro essa coppia sorge la figura di Giunone pronuba, dea congiuntiva e protettrice del legittimo matrimonio nella credenza comune sì a' Greci che ai Romani. Lo Stephani [1] riportandosi ad un sarcofago di Vienna, ove dopo la domazione dei tori d'Eete segue un'analoga scena di sposalizio, in cui i contraenti altri esser non possano fuori di Giasone e Medea [2], volle riconoscere le stesse

[1] *Compte-rendu* 1861 p. 90 n. 1.

[2] Qui è degna di osservazione anche la presenza della nutrice, che altrove non assiste a tal cerimonia, senonchè in un altro sarcofago solo, che rappresenta lo sposalizio di Pelope ed Ippodamia; cf. Stephani *compte-rendu* 1863 p. 180 sg. n. 32, il quale mi sembra non abbia raggiunto il vero discorrendo sopra questo particolare l. l. p. 201. A mio vedere la presenza della nutrice in queste due scene è caratteristica per i legami che qui sono in punto d'esser stretti, imperciocchè, come è noto, negli antichi racconti poetici e nei romanzi prosaici de' Greci la nutrice generalmente s'immischia nelle unioni che si contraggono segretamente e contro la volontà dei genitori. Ciò atteso eziandio si potrebbe esser indotti a vedervi nella dea pronuba la Venere tanto più che assiste Amore, e Venere puranche altrove ha

persone nella prima scena di *g*. Ma quest' argomentazione mi pare poco stringente, siccome lo stesso atto in maniera quasi uguale assai sovente si trova espresso, talchè pel nostro monumento deve decidere solamente la continuità delle scene che vi formano la storia. Epperciò, come per natural connessione sul sarcofago di Vienna dopo i lavori compiuti a Colchide da Giasone segue la cerimonia delle nozze con Medea, che ne sono conseguenza e compimento, così in *g* le avventure corintiache di Giasone sono acconciamente precedute dallo sposalizio con Glauce, il quale porge motivo agli argomenti delle scene che seguono.

E così pure il Winckelmann senza aggiugner parola dichiarò per Glauce la sposa di *g*. All' incontro lo Jahn, mostrandosi del rimanente disposto a seguire lo Stephani, credette dovervi riconoscere Glauce per un motivo particolare.

Anche nel secondo disegno del Pighio segue dopo la domazione dei tori e la conquista del vello d'oro una cerimonia matrimoniale. Lo sposo da una tazza versa la libazione nella fiamma dell' altare, a cui fa ufficio da camillo un ragazzo tunicato tenendo un piatto con fiori e frutti. Alla sposa sta accanto una donna in chitone dorico e sopravveste, reggendo nella sinistra una spada in guaina e rimovendo colla destra il chitone, nelle cui pieghe due bambini sembra nascondansi. Tal scena, che non senza sorpresa qui s'incontra, dallo Jahn fu spiegata così: *essa donna è Medea, la qual nel momento che Giasone sta per rompere la fede, s'avvicina ricordandogli i diritti suoi e de' communi figli, e gli annunzia la vendetta imminente.* Per tal

gran parte nello sposalizio di Giasone con Medea; cf. Valer. Flacc. VIII 232, Pausan. V 18, 3. Intanto il vestito onde tutta la dea è ricoperta pare si opponga a questa opinione.

nesso parve allo Jahn dovesse Glauce nominarsi tanto la sposa di questa scena quanto quella dell'analoga su *g*. Noi non vogliamo rilevare la circostanza dell'esser questo episodio estraneo alla tradizione; la movenza pertanto di Medea, la direzione de'suoi sguardi non verso gli sposi ma verso i bambini, cui anche rivolge il capo, i gesti dei fanciulli che esprimono spavento, tutto ciò contrasta al parere dello Jahn. A mio credere chiaramente qui ci si pone sott'occhio Medea nella lotta degli affetti che precede la strage de' suoi figliuoli. Questa rappresentanza si accosta maggiormente al gruppo d'Arles ed alla relativa scena di *O*, delle quali composizioni più sotto parleremo.

Conceduta questa spiegazione ne risulta la probabilità, che quel disegno Pighiano non esprime un monumento unico ed intero, ma bensì messo insieme da diversi frantumi antichi; chè non vedo motivo di mettere in dubbio la fede del disegnatore, nè parmi preferibile la supposizione, che un inesplicabil errore dell' artista gli abbia fatto talmente rovesciare la ragionata serie delle scene [1].

[1] Insospettiti una volta sull'appartenenza delle singole figure di questo rilievo, ci muove degli scrupoli pure la persona che si scorge sulla sinistra estremità e dal Beger è stata del tutto ommessa. Egli è un uomo imberbe con corazza romana, stivali e manto, che sembra cadergli sopra il braccio sinistro e vien sostenuto ancora dalla mano destra. Lo Jahn credette corrispondere cosiffatta figura con quella d' un compagno di Giasone su d' un rilievo analogo di Vienna, insignito *B* dal Jahn; io peraltro vi scorgo poca somiglianza. La figura viennese, ignuda dal mezzo in sù sta ferma appoggiandosi con due mani su un asta; la Pighiana in piena armatura romana sostenendo il manto pare cammini innanzi. E quando ancora avremo osservato nella tavola Pighiana a destra della descritta figura l' indicazione di frattura, che traversa il marmo e di grave lesione nel campo, quasi saremo costretti a credere, che tutta questa parte colla persona del giovine corazzato sia stata attaccata a bella posta per chiuder il rilievo mutilato. Cioè anticamente esso principiava colla figura d' un giovine con lancia osservatore dell' aggiogamento dei tori, come l' abbiamo incontrato nel sarcofago di Vienna; di qual persona nel disegno mi pare rimanesse l' asta, che si distingue nel campo al di là della mentovata rottura.

La prima scena in *A h i K*, a cui risponde *M*, e la seconda scena di *g*, si compie nel talamo de'novelli sposi. Tal località vien contrassegnata specialmente dai festoni che su *A h* congiungono gli stipiti; imperciocchè costumavano tanto i Greci quanto i Romani di ornare con ghirlande l'ingresso del talamo nuziale, come provano numerosi passi d'autori [1]. Il medesimo indizio segnala nel rilievo dell'Alope in villa Panfili il luogo della terza scena per l'interno d'un talamo; il novello sposo e la sua compagna velata e pudibonda seggono su d'una κλίνη, e di dietro gli stipiti si veggono fregiati di ghirlande [2].

Vi si aggiunge per indicare il luogo il drappo che su *A h* spiegato si vede dietro la scena [3] e su *g* un servo vien a stendere [4], affatto come Claudiano

[1] Cf. Himer. *or.* I 19. Nonn. *Dion.* XIII 351 sgg: Plut. *amator.* 10. Juv. VI 51 Lucan. II 354. Stat. *silv.* I 2, 23. Claud. X 206 sgg. XXI, 5 XLVIII (idyll. V) 28 sg. *anth. lat.* ed. Meyer II 1143, 57 sg. Martian. Cap. I 1 v. 15. Alcuni di questi passi mostrano che dai Romani in quella solennità sopra tutto si usava il fogliame del lauro, che anche nei nostri rilievi sembra da riconoscersi. Le parole del retore Menandro (Spengel, *rhet.gr.* III p. 404) citate dallo Jahn ὁ θάλαμος πεποίκιλται ἄνθεσι forse accennano piuttosto a' fiori sparsi dentro il talamo e particolarmente sopra il letto nuziale. Cf. Himer. *or.* I 19, Apollon. Rhod. IV 1141 sgg., Claud. XLVIII 29 sg., Apul. *met.* VI 24.

[2] Questa particolarità non è ben espressa nelle inesatte pubblicazioni del Beger *spicil.* p. 143 e del Winckelmann *monum. ined.* 92. Quindi il Welcker *alte Denkm.* II p. 205 ripetendo il rame del Winckelmann credette la sedia ornata di festoni, lo Stephani *compte-rendu* 1864 p. 161 affatto trascurando quest'accessorio ha sbagliato nell'interpretazione della scena, che già era stata meglio giudicata dal Welcker.

[3] Su *M* il drappo è sostenuto da un erma di Bacco barbato (non coronato), come altrove ne' sarcofaghi; cf. Visconti *mus. Pio-Clem.* V. tav. 22; Bartoli *admir.* 52, *monum. dell' Ist.* 1842 tav. 40. — In *i K* l'artista lo traspose nella seconda scena, che si compie nella medesima località.

[4] Si volle in tal modo far maggiormente risaltare la significativa presenza di quell' ornamento. Così sopra uno dei rilievi che esprimono la festosa visita di Bacco ad Icario (p. e.. Müller-Wieseler *Denkm. a. K.* II 50, 624) nel fondo un satiro si vede tuttora occupato nel fregiare con ghir-

rapt. Pros. II 320 sg. descrive le preparazioni delle festività nuzziali:

pars aulaea tenent, alii praetexere ramis
limina et in thalamum cultas extollere vestes.

Costruito il talamo [1] si circondàva con questi tapeti artificiosamente tessuti il letto nuzziale, secondochè insegna Polluce communicandoci eziandio il loro nome, III 37: καὶ τὸ ἐπίβλημα τῆς γυναικὸς, ἑανὸς καὶ κάλυπτρα, τὸ δὲ παρὰ τῇ εὐνῇ παραπέτασμα, παστός [2].

Forma il centro di questa scena una giovine donna in chitone cinto e sopravveste, ornata di armille (*h*), che assisa su d'una elegante sedia posa i piedi sopra un suppedaneo; il capo velato di dietro la denota novella sposa nelle solennità delle nozze [3], ed il di lei verecondo pudore è ben espresso nella vezzosa inclinazione della testa ed ancora nella posizione delle braccia, che in modo assai attraente svela un qualche imbarazzo [4]. Tal motivo pare sia stato prediletto dagli

lande il tempio del dio; in un sarcofago di Fedra (*arch. Zeit.* 1857 tav. 100) un ragazzo è in atto d'affiggere ad un pilastro le corna d'un cervo, emblema di felice caccia, da cui Ippolito ritorna. Cf. anche *Mus. di Mant.* II 29.

1. Cioè il talamo perfino ne' bassi tempi generalmente fu edificato apposta. I θαλαμοποιοί già ricordò in quest'occasione lo Jahn; inoltre cf. Hom. *Od.* XXIII 178. 183-204, Sapph. frg. 91 nei lirici del Bergk, Claud. X 213 sgg. Himer. or. XXIII 16: τάφος σοι γέγονε τὸ καλὸν ἄλσος, ὃ τοῖς σοῖς γάμοις ἐφύτευον; vedi anche il passo di Libanio che citeremo in appresso. In Euripide, il quale più tempo frappone fra le nozze e la presentazione dei doni, la scena in discorso avviene nel palazzo di Giasone; cf. Eur. *Med.* v. 669. 1136 sgg. 1177. 1204 sg.

2 Cf. Siebdraht *Theocriti epithal. Hel.* p. 98 sg., ove trovo citata l'annotazione del Warton al Teocrito XVIII 3; ma quest'edizione non mi è a mano. Si può confrontare ancora il passo di Libanio IV p. 611 Reiske: ἐκεῖνον τὸν γάμον (scr. θάλαμον) Τελχῖνες ἐξεύξαντο, ἐκείνην τὴν παστάδα Ἐριννύες ἐπήξαντο; poichè παστὰς qui ed altrove significa lo stesso che presso Polluce παστός. Nei sarcofaghi a rappresentanza nuziale più volte si osservano quei drappi; p. e. Bistolesi *il Vatic. descr.* V tav. 97.

3 Cf. Köhler *ges. Schr.* IV p. 45 sgg.

4 In *g* la destra alzata è probabilmente moderna.

antichi, poichè tante volte ritrattarono le spose in quel medesimo atteggiamento di vergogna e mestizia, che pure i poeti si studiano a descrivere. Ricordiamo l'Alope del sopra mentovato rilievo Panfili, la Teti del sarcofago Albani [1], l'Anfitrite di quell'ammirabile fregio di Monaco [2], la sposa delle nozze Aldobrandini, e quella d'un bel rilievo in terràcotta [3]. Ed era così che Aëtione ebbe dipinto una *nova nupta verecundia notabilis*, e nel celebre quadro delle nozze d'Alessandro magno Ῥοξάνην... πάγκαλόν τι χρῆμα παρθένου ἐς γῆν ὁρῶσαν αἰδουμένην ἑστῶτα τὸν Ἀλέξανδρον [4].

Soltanto in *M* Creusa è senza velo, di qual particolarità non so se farsi debba gran conto. Non fuori di proposito per altro ricorderemo, che il giorno dello svelamento [5], essendo il secondo ossia il terzo dopo la cerimonia delle nozze, fu quello stesso quando parenti ed amici presentavano dei regali ai novelli conjugi; sebbene neanche ciò fosse estraneo alle osservanze antiche, che la sposa tuttora velata ricevesse doni nuzziali, come vediamo negli altri sarcofaghi di Medea ed altrove [6]. Però queste esattezze degli antichi costumi probabilmente non sono gran fatto importanti per

[1] Winckelmann *mon. in.* II 111 = Zoega *bassir.* I 52 = Millin *gal. myth.* CLII 554 = Müller-Wieseler *Denkm. a. K.* II 75, 961.

[2] *Berichte d. sächs. Ges. d. Wissensch.* 1854 tav. VI.

[3] Campana *op. ant.* tav. 66, cf. *arch. Zeit.* 1851 tav. 26, 2.

[4] Plin. *n. h.* XXXV 78 (cf. Stark *arch. Stud.* p. 46), Lucian. *Herod. sive Aet.* c. 4. cf. Philostr. iun. *imag.* 9 πλησίον δὲ αὐτῶν Ἱπποδάμεια τὴν μὲν παρειὰν αἰδοῖ γράφουσα (scr. γραφεῖσα), νύμφης δὲ στολὴν ἀμπεχομένη.

[5] Harpocrat. ἀνακαλυπτήρια. δῶρα διδόμενα ταῖς νύμφαις παρά τε τοῦ ἀνδρὸς καὶ τῶν οἰκείων καὶ φίλων, ὅταν τὸ πρῶτον ἀνακαλύπτωνται ὥστε ὁραθῆναι τοῖς ἀνδράσι. καλεῖται δὲ αὐτὰ καὶ ἐπαύλαια. ταῦτα δ' εἰσί παρ' ἡμῖν θεώρετρα; cf. Poll. III 36. Hesych. ἀνακαλυπτήριον, ὅτε τὴν νύμφην πρῶτον ἐξάγουσι τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ ecc.

[6] Cf. Becker *Charikl.* III. p. 312 sg.

la spiegazione de' nostri rilievi. Invece giova rilevare, ch' essi avvicinando le solennità delle nozze alla presentazione dei doni ed in conseguenza alla catastrofe stessa talchè essa si compie nel talamo festivo, alquanto si scostano da Euripide, il quale benchè altrove abbia fatto uso di quel mezzo per aumentare il tragico effetto [1], nella Medea certamente più tempo mette fra nozze è catastrofe [2]. All' opposto Seneca tragico affatto combina in questo riguardo coi nostri rilievi [3]. Qual circostanza è ben degna di osservazione nella continuità del nostro ragionamento.

Alla sposa si avvicinano due fanciulli vestiti di mantelli [4] e porgono regali; quello più avanti presenta una veste, l' altro una corona messa sopra un piatto. Questi sono i doni nuzziali, che ha preparati Medea maga per estinguere la stirpe di Creonte. Euripide li segnala *πέπλος τε λεπτὸς καὶ πλόκος χρυσήλατος* [5]. chiamandoli regali che Sole, padre del padre di Medea, diede a sua discendenza; e con lui combina Seneca tragico nel soliloquio di Medea [6]:

est palla nobis munus aetherium domus
decusque regni pignus Aeetae datum
a Sole generis, est et auro textili
monile fulgens, quodque gemmarum nitor
distinguit aurum quo solent cingi comae.
haec nostra nati dona nubenti ferant,
sed ante diris inlita ac tincta artibus.

[1] Cf. Welcker *griech. Trag.* p. 596 sg. 860 sgg.

[2] Cf. anche la nostra nota p. 16, 1.

[3] Cf. p. e. Sen. *Med.* v 299 sg. *sacra me thalami vocant*, | *vocat precari festus Hymenaeo dies.*

[4] Il *χλαμύδιον* era commune vestito dei bambini, e quindi l' indossano gli Eroti su tanti monumenti antichi.

[5] *Med.* v. 786 e 949; cf. eziandio v. 960. 978 sgg. 1065 sg. 1186 sgg.

[6] *Med.* v. 573 sgg. della nuova edizione di Peiper e Richter.

Valerio Flacco nel suo poema epico [1] applicandosi ad una particolare tradizione racconta, che Medea ricevesse corona e veste da Venere in occasione delle sue nozze con Giasone, fabbricate probabilmente dal valente conjuge della dea al pari di quella collana, che dalla medesima un tempo fu data ad Armonia qual regalo di nozze e riuscì non meno esiziale alle sue posseditrici [2]. Fra gli altri autori, che dei regali di Medea fanno menzione, pochi congiungono veste e corona [3], mentovandone la maggior parte o l'una o l'altra [4].

In uno de' nostri sarcofaghi (*h*) sotto la sedia di Glauce vedonsi pugillari. Certamente questi esprimono, che i bambini erano stati preceduti da una lettera di Medea, in cui essa fingendosi cangiata di proposito supplicava di ammettere i bambini e di accettare i doni, e che in quel momento Glauce aveva poc'anzi terminato a leggere. Era analoga l' intenzione di quelli artisti che ponendo sotto la sedia di Penelope [5] e Fedra [6] una cesta per muliebri lavori palesavano in tal guisa che la donna ivi seduta per immergersi tutta in mesti pensieri abbia sospeso il lavoro; e così da Seneca tragico dice Fedra (v. 108) *Palladis telae vacant,* | *et inter ipsas pensa labuntur manus*. Che poi in un sarcofago tal parte abbia una lettera, non ci capita

[1] *Argon.* VIII 234 sgg.

[2] Nonn. *Dionys.* V 135 sgg., Stat. *Theb.* II 269 sgg.

[3] Plut. *vita Alex.* 35, Liban. tom. IV p. 1009 Reiske, Hor. *epod.* 3, 13 *delibuta dona.*

[4] La veste Apollod. I 9, 28, Hor. *epod.* 5, 65 ove cf. gli scoli, *mythogr. Vatic.* ed. Bode I 25 e II 138; la corona Philostr. *ep.* 38, *Anth. Pal.* X 411, 3, Ov. *Ib.* 605, Hyg. *fab.* 25, Plin. *h. n.* II 5 Apul. *met.* I 10 p. 41, schol. Hor. *epod.* 3, 13.

[5] Cf. Thiersch *Epochen* p. 480 sgg. e la tavola inseritavi, Raoul Rochette *mon. inéd.* p. 162 sgg. p. 420, *mus. Campana* tav. 72.

[6] *Archaeol. Zeit.* 1847 tav. 6; 1857 tav. 100; *anc. marbl. of the brit. Mus.* *IX* tav. 27.

del tutto nuovo; rammento i ben noti rilievi d'Ifigenia e di Fedra.

A Glauce sta accànto (*A g h i K*) una donna vecchia di forme macilenti, il cui assetto la segnala per nutrice; il fazzoletto, che nel solito modo le copre il capo [1], sopra uno dei rilievi pare cinto d'una corona, segno della festiva occorrenza onde si adornano anche i componenti il corteggio [2]. Discorrendo vivamente colla sposa sembra esortarla ad accogliere benignamente i figliuoli di Giasone ed accettare di buon animo i doni, il cui splendore dà sull'occhio. Dietro il trono di Glauce (*A K*) sta una giovine donna, che per l'aspetto e pel posto che occupa non può esser che un'ancella; così in altri sarcofaghi a Fedra stanno da presso fantesche conformemente acconciate. In *M* troviamo questo gruppo variato, essendochè su di esso tanto la nutrice quanto l'ancella sono collocate dietro la sedia di Glauce e s'inchinano sopra le spalle di lei; mentre la nutrice, poggiata la destra famigliarmente sull'omero di Glauce, sta cheta guardando i doni, l'ancella parlando alza il braccio verso i bambini e sembra encomiare gli oggetti che portano. Così nutrice e serva hanno qui cambiate le parti, che tengono nei rilievi paralleli. In generale all'attitudine di questi personaggi non male si adatta il racconto del messaggiere Euripideo [3].

ἐπεὶ τέκνων σῶν ἦλθε δίπτυχος γονὴ
σὺν πατρὶ καὶ παρῆλθε νυμφικοὺς δόμους,
ἥσθημεν οἵπερ σοῖς ἐκάμνομεν κακοῖς
δμῶες. δι' ὤτων δ'εὐθὺς ἦν πολὺς λόγος
σὲ καὶ πόσιν σὸν νεῖκος ἐσπεῖσθαι τὸ πρίν.

[1] Cf. Stephani *compte-rendu* 1863 p. 194. Su *g* la testa di questa donna certamente è moderna.

[2] Cf. Becker *Charikl.* III p. 307.

[3] *Med.* v. 1136–40; i versi susseguenti però meno combinano.

Ed è d'accordo anche con questa relazione, che ne'nostri rilievi [1] la prima scena vien chiusa dalla persona d'un giovane imberbe, il quale con la mano destra al fianco e posando il gomito sinistro su d'un pilastro sta col piede poggiato sulla punta delle dita nel portone del talamo. Un mantello gettato sopra il sinistro braccio copre solamente la parte inferiore del suo corpo; il capo è ornato di corona (*AKh*). I suoi sguardi seguono attentamente la scena che gli si compie dinanzi. Senza dubbio vediamo in questo giovine Giasone entrato poc'anzi dietro i suoi bambini, ch'egli da Medea ha portati alla nuova compagna [2]. La sua attitudine bene esprime il tranquillo interesse e la soddisfazione dell'animo, ch'egli secondo il carattere mite e semplice, come ce lo mostrano Euripide e Seneca, deve spiegare in quest'atto di apparente pacificamento fra la nuova sposa e la moglie abbandonata, che poco prima ardeva di odio e gelosia.

In *g* la figura di Giasone posa diversamente e la sua destra regge una lancia la cui punta è rivolta verso il suolo. Però verisimile è, che tanto la gamba sinistra quanto la mano destra con insieme la lancia siano aggiunte del ristauratore moderno [3]. Nelle pubblicazioni di *i* Giasone tiene nella sinistra un pomo. Senza poter sopprimere un qualche sospetto sull'autenticità di siffatto accessorio che in più de'monumenti devesi al capriccio dei moderni ristauratori, esso tuttavia in questo caso deve dirsi attributo non isconveniente. Im-

1 Meno che in *M* per la frattura del marmo ci fu rapita questa parte.

2 Parimente nei versi d' Euripide sopra citati. Nell' esile favola di Seneca le circostanze dell' offerta dei regali non vengono particolareggiate.

3 Nel dare una lancia a Giasone egli fu probabilmente indotto dallo scudo che posa a destra di lui. Questo però certamente non appartiene ad essa persona, come parve anche allo Jahn, ma allo sposo della scena anteriore.

perciocchè è notorio che nei riti matrimoniali de'Greci parte ebbero quasi dappertutto i pomi, i quali per lo più dallo sposo furono presentati alla sposa [1]; ed eziandio trovansi traccie di simil costumanza presso i Romani. Così dice Ausonio nel centone nuziale [2]:

ante oculos interque manus sunt mitia poma

e su un' urna cineraria d' un columbario della vigna Codini, la cui facciata presenta uno sposalizio, la donna porgendo la destra allo sposo tiene nella sinistra un pomo [3].

Ci siamo fino ad ora riserbati a discutere un'altra persona, dalla quale questa scena tanto attraente ed insigne per la bellezza della composizione riceve un interesse particolare.

Ai bambini sovrastà, formando con essi solenne *πομπή* [4], la figura d' un uomo giovanile con forme morbide. Indossa lungo manto, che lascia ignudo omero e braccio destro, e porta sul capo inchinato una spessa

1. Di questo simbolo ho trattato più in esteso *de Callimachi Cydippa* p. 113–116, e parecchi monumenti relativi trovansi citati dallo Stephani *compte-rendu* 1860 p. 86, Stark *Ber. d. saechs. Ges. d. Wissensch.* 1860 p.6, Helbig *annali dell'Ist.* 1866 p. 463 sg. Però fuori d'un dipinto vascolare da me mentovato (Gerhard *auserl. Vasenb.* III 169,1 = Overbeck *Gall. her.* già *Bildw.* tav. XII 4) essi riferisconsi piuttosto a scene erotiche che non a quelle precisamente nuziali.

2 *Idyll.* XIII v. 21.

3 Essa porta l'iscrizione: *dis manibus | C. Iulius Hermes | vix. ann. XXXIIII. m. V | dieb. XIIII C. Iulius. Andronicus | conlibertus fec | bene . merenti . de se.*

4 Si confrontino i già citati sarcofaghi con rappresentanze d'offerta dei doni nuziali (Zoega *bassir.* I 52 ecc. Pistolesi *Vatic. descr.* V 97) ai quali aggiungiamo quello di S. Lorenzo fuori le mura pubblicato p. e. da Ficoroni *le vestigia e rarità di Roma* p. 115. Pausania presso Eustatio *ad Il.* XXIV 29 p. 1337, 43: *ἐπαύλια τὰ μετὰ τὴν ἐχομένην ἡμέραν τοῦ γάμου δῶρα παρὰ τοῦ τῆς νύμφης πατρὸς φερόμενα τοῖς νυμφίοις ἐν σχήματι πομπῆς. παῖς γάρ, φησίν, ἡγεῖτο χλανίδα λευκὴν ἔχων καὶ λαμπάδα καιομένην, ἔπειτα παῖς ἑτέρα κανηφόρος, εἶτα αἱ λοιπαὶ φέρουσαι λεκανίδας* ecc. Cf. Suid. *ἐπαύλια*; Etymol. m. p. 354, 1.

corona; la mano destra tien una fiaccola abbassata, la sinistra papaveri. Cosiffatta persona fu da taluni chiamata Imeneo, da talaltri genio della morte [1]; la general idea del compositore, dopochè di già era stata con brevi e meno chiare parole accennata dallo Hirt [2], fu felicemente svolta dal Feuerbach: *essa figura combina in un simbolo commovente la solennità delle nozze e la loro funesta catastrofe. Così il coro dopo la partita dei bambini canta d'una funebre insegna che Glauce metterà intorno alle sue ciocche, e del vestiario d'una fidanzata del Tartaro* [3]. E lo Jahn vieppiù precisando la persona di quel giovane lo chiama Imeneo che venuto a celebrar le nozze abbassa la fiaccola come dio della morte, attesochè ormai sono portati i doni letali; concetto che, secondo aggiunge lo stesso Jahn, di somigliante maniera trovasi espresso in numerosi passi di poeti e romanzieri antichi, de' quali egli segue a citare alcuni [4]. Non ci tratterremo perora ad aumentare essi esempj con quelli, che in altra occasione abbiamo noi stessi indicati [5], ossia con altri che agevolmente potremmo suggerire nuovi; ci contentiamo di proporne pochi per costatar l'armonia, che vi è fra arte e poesia.

Bione nell' epitaffio d'Adonide lamenta:

ἔσβεσε λαμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλιαῖς Ὑμέναιος
καὶ στέφος ἐξεκέδασσε γαμήλιον.

[1] Allo Zoega, che vi riconobbe un genio della φαρμάκεια, fece seguito il Lessing *de mortis apud veteres figura* p. 50.

[2] *Götter und Heroen* p. 30.

[3] Feuerbach *vatican. Apollo* p. 334. Meno vero è quello che il Feuerbach poi segue a dire nell' annotazione.

[4] Jahn *Telephos und Troilos* p. 13 not. 6, *Tod der Sophoniba auf einem Wandgemälde* p. 9 not. 12, *archaeol. Zeit.* 1866 p. 23.

[5] *De Callimachi Cydippa* p. 90.

Un' epigramma sepolcrale d'Antonio Tallo si duole della prematura morte di Cleanassa ne' seguenti termini:

Δύσδαιμον Κλεάνασσα, σὺ μὲν γάμῳ ἔπλεο, κούρη,
ὥριος, ἀκμαίης οἷά τ' ἐφ' ἡλικίης.
ἀλλὰ τεοῖς θαλάμοισι γαμοστόλος οὐχ Ὑμέναιος,
οὐδ' Ἥρης ζυγίης λαμπάδες ἠντίασαν,
πένθιμος ἀλλ' Ἀίδης ἐπεκώμασεν, ἀμφὶ δ' Ἐρινὺς
φοίνιος ἐκ στομάτων μόρσιμον ἧκεν ὄπα.
ἤματι δ' ᾧ νυμφεῖος ἀνήπτετο λαμπάδι παστάς,
τούτῳ πυρκαϊῆς, οὐ θαλάμων ἔτυχες.

Presso Libanio un padre difendendosi per la strage ch' egli ha fatto di sua figlia e del di lei marito appena celebrate le loro nozze sermoneggia così: τάφος ἦν ὁ γάμος ἐκεῖνος, καὶ πῦρ φλεγέθον (scr. Φλεγεθόντειον) αἱ δᾷδες καὶ κωκυτὸς ὁ ὑμέναιος. Cidippe, quando i preparativi delle sue nozze vengono interrotte da grave malattia, scrive al suo amante Acontio:

face pro thalami fax mihi mortis adest.

E sopra le nozze delle figlie di Danao che nella prima notte uccisero i loro mariti racconta Stazio:

protinus a Lemno teneri fugistis Amores,
motus Hymen versaeque faces [1].

Una mutilata facciata di sarcofago, della quale non ci è rimasto che un disegno nel su accennato codice Pighiano [2], esprimendo in rappresentanze del tutto singolari la favola d' Admeto ed Alceste, offre nella terza scena lo sposalizio loro. Mentre si giungono le mani, Admeto in aria sconcertata si rivolge ed un giovine compagno che da νυμφαγωγὸς gli sta appresso, alza la sinistra come atterrito; dietro la coppia degli sposi

[1] I successivi passi poetici quì allegati trovansi Bion. *epit. Adon.* v. 87, *anth. Pal.* VII 188, Liban. ed. Reiske tom. IV p. 611, Ovid. *her.* XXI v. 172, Stat. *Theb.* V 70 sg.

[2] *Archaeol. Zeit.* 1863 tav. 17, 29.

Imeneo, loro voltando le spalle, è in atto di partire [1] ed ancora rivolgendo gli sguardi capovolta la fiaccola da nume funebre. E qual cosa cagiona tal turbamento della cerimonia nuzziale? Di leggieri, gli è vero, nella copia Pighiana o per colpa del disegnatore ovvero a cagione di mutilazioni del rilievo potrebbero mancare degli accessorj, i quali ancorchè fossero di tenue estensione, dall'argomento della scena assumevano importanza; e spontanea si presenta la congettura che nell'originale l'artista facesse comparire quelli serpenti di tristo presagio mandati da Diana adirata entro il talamo ad Admeto. Non doveva impertanto rimaner inosservato, che Admeto alla novella sposa porge la sinistra mano, incidente d'infausto augurio [2].

Facilmente si travede, che una qualche affinità esiste fra tali concetti e quella nota anfibolia de' *connubia mortis* [3], del talamo di Aide o Persefone, ritiro

[1] È così che da Pseudo-Ovidio (*her.* XXI v. 157 sg.) duole Cidippe:

veniens positas Hymenaeus ad aras
fugit et a thalami limine terga dedit.

e Canace (*her.* XI 101 sg.) sclama:

tolle procul decepte faces, Hymenaee, maritas,
et fuge turbato tecta nefanda pede.

Quint. Smyrn. XIV v. 266 sg. Κῆρες .. γάμου δ'ἀπὸ νόσφι βάλοντο | ἐγγὺς ἐόνθ' Ὑμέναιον.

[2] Si possono confrontare i versi d'Ovidio (*met.* X v. 4 sgg.) sopra Imeneo intervenuto alle nozze d'Orfeo ed Euridice:

affuit ille quidem, sed nec sollemnia verba
nec laetos vultus nec felix attulit omen.

Perciocchè si sà con quali premure gli antichi osservarono nelle nozze ogni circostanza che poteva esser guardata da auspizio pel matrimonio, e che quasi non vi fu caso sì irrilevante da non diventar argomento di gioja o di timore agli sposi. Tanto più spicca lo sbaglio di Admeto nella stessa *dextrarum iunctio*. Intanto l'editore di quel disegno neppure nel rimanente delle scene pare sia felice interprete. Nella prima scena, ove Admeto addolorato siede su d'uno scoglio (cf. Eur. *Alc.* 421), le due persone di più piccole proporzioni, fra le quali quella virile con caratteristica acconciatura de' capelli tiene un' arco, anzichè fossero i bambini d'Admeto, sono certamente Apolline e Diana.

[3] Cf. Virgil. *Cul.* v. 247.

di quelle infelici persone, che terminarono i loro giorni nel fior della giovinezza. Ognuno conosce la commovente lamentazione di Antigone descendente al talamo inferno:

ἀλλά μ'ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων
ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός πώ μέ τις ὕμνος
ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Sono simili i pianti che Simonide attribuisce a Gorgippo nell' epitaffio di lui:

οὐκ ἐπιδὼν νύμφεια λέχη κατέβην τὸν ἄφυκτον
Γόργιππος ξανθῆς Περσεφόνης θάλαμον.

Ed anche di Glauce canta il coro Euripideo:

νερτέροις δ' ἤδη πάρα νυμφοκομήσει [1].

Era prediletta quest' imagine pei titoli sepolcrali, e ne porge numerosi esempj il libro settimo dell' antologia Palatina [2]. Essa il più delle volte sia nella tragedia sia negli epitaffj vien ispirata da un' amara e sarcastica ironia, che giuocando coll' orribile ne approfondisce con tal riflesso l' impressione; di rado essa serve per addolcire con un mite eufemismo il terrore d'una prematura e crudele morte.

Ciò non pertanto dovremo confessare, che questo concetto del talamo inferno, di Plutone agognante o Persefone sposa non è menomamente identico con quello d' Imeneo trasformato in genio funereo. Posano ambedue nella stessa contingenza, alla quale i poeti, come frequentemente ci si offre ad osservare, furono invitati

[1] Cf. Sophocl. *Ant.* v. 810 sgg., Simon. *anth. Pal.* VII 507 (frg. 124 p. 1160 nella terza edizione de' lirici del Bergk), Eurip. *Med.* v. 985. Alcuni passi paralleli d'Euripide vengono citati da I. Lessing *de mort. ap. vet. fig.* p. 31 sg.

[2] Alcuni esempj cavati da iscrizioni latine sono raccolti dal Garrucci *tre sepolcri* p. 16 sgg.

dall'esistenza di varj costumi e riti communi sì alle nozze che ai funerali [1]; quello primo però, derivato forse dal promiscuo significato della greca parola θάλαμος ben'acconcia anche alla funebre camera [2], è d'estensione più generale e di significato più semplice, l'altro più acuminato e sottile tanto per l'argomento quanto per le imagini, che vi si annodano. Imperciocchè quì trattandosi d'un'attuale coincidenza delle nozze colla morte, si trasferiscono funzioni ed attributi da una persona cui spettano per sua natura, ad un'altra che li assume idealmente.

Egli è ben naturale, che inventrice di un tal motivo dovette esser la poesia, che divulgandolo ne fece un simbolo intelligibile per tutti e popolare, su cui in conseguenza anche l'arte figurativa aveva tutti i diritti. Questa però, impossessandosi d'un concetto a lei tanto maneggevole e propizio, non si mostrò più contenta d'esprimere un soggetto con mezzi semplici ed a lei quasi naturali, ma v'immischiò un'idea per la sua origine ad essa medesima estranea e pel suo carattere quasi quasi direi epigrammatica, la quale costituisce un ornamento avventizio ed un condimento poetico dell'esenziale composizione. Cioè sembra inventata quest'idea da un ingegno che giuoca argutamente colla sua materia e dilettasi di spiritose combinazioni [3]. Possiamo insomma pretendere, che il concetto di cui stiamo

[1] Così l'uso delle fiaccole, delle tibie, dell'acqua lustrale, di corone; ed anche lo spargere di fiori il toro, che da noi già fu mentovato come usanza nuziale, si fece parimente sopra i morti, cf. il racconto di Dionisio d'Alicarnasse (XI 39) su Virginia. Il significato lustrale di varj riti romani nell'istesso tempo nuziali e funerali fu rilevato dal Rossbach *röm. Ehe* p. 315 sg. p. 340.

[2] Cf. p. e. Welcker *sylloge epigrammatum* n. 88 v. 4.

[3] Mettiamo a riscontro i dipinti Pompejani, ove Cupidine, vivente simbolo dell'amoroso desiderio che Narcisso prova verso la propria ombra, spegnendo la torcia nell'acqua divien genio mortuario; ed è lo stesso, se

ragionando è improntato dello spirito di quella poesia, che siamo avvezzi a denominar alessandrina.

Ed infatti perlustrando i nomi degli autori che accennano a questo concetto troviamo il più antico un poeta giusto dell'epoca alessandrina [1], e la maggior parte pendenti più o meno da idee e materie Alessandrine: senonchè una eccezione pare opporsi. Erinna, secondochè avverte il codice Palatino dell' antologia greca [2], lagnasi della morte di Baucide in questo modo:

Νύμφας Βαυκίδος ἐμμί. πολυκλαύταν δὲ παρέρπων
　　στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις 'Αίδᾳ.
'βάσκανος ἔσσ', 'Αίδα: 'τὰ δέ τοι καλ' ἀγάλμαθ' ὁρῶντι
　　ὠμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν,
ὡς τὰν παῖδ' Ὑμέναιος ἐφ' αἷσιν ἀνήγετο πεύκαις,
　　ταῖς δ' ἔπι καδευτὰς ἔφλεγε πυρκαϊᾷ.
καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον ἀοιδὰν
　　ἐς θρήνων γοερῶν φθέγμα μεθηρμόσαο [3].

Tuttavia gli è cosa notoria per chi conosce la letteratura greca, che sopra l' epoca della poetessa Erinna creduta volgarmente discepola di Saffo regna gran in-

bene mi appongo, quand' egli in un' altra pittura recentemente pubblicata (*XXIII Tafeln ecc. herausgeg. von W. Helbig* tav. XVII) piglia un riccio di Narcisso, perchè facendo le veci del Θάνατος Euripideo o di Proserpina lo consacri vittima alla morte, cerimonia nell'istesso tempo mortuaria e nuziale (cf. Eckermann *Melampus* p. 163 sg., Jahn *Persius* p. 138), chè già Narcisso fra poco nel profondo dell'acqua raggiungerà l' oggetto del suo desiderio e smorzerà la fiamma onde arde. In qual nesso anche la corona, che generalmente a Narcisso cinge il capo ed altrove gli vien offerta da una ninfa (Helbig *Wandgemälde* n. 1360. 1361) o d'Amore (l. l. n. 1357), riceve un significato allusivo.

1 Vale a dire Bione nel sopra allegato passo dell'epitaffio d'Adone.

2 *Anthol. Pal.* VII 712, *poetae lyrici graeci* rec. Bergk (ed. III) p. 928.

3 Scrissi quei versi come sembra debbansi correggere. V. 3 offre il codice δέτοι καλὰ τὰ μεθ' ὁρῶντι, e propose il Jacobs δὲ ποίκιλα γράμμαθ' oppure δέ τοι καλὰ σάμαθ' ὁρῶντι. Salmasio, Brunck, Jacobs riferivano questo passo a certe figure allegoriche, che si vedessero sul cippo di Baucide,

certezza [1]. Altresì lasciata a parte questa difficil quistione non v' ha dubbio che il su trascritto epigramma assai si scosta dall' ingenua semplicità che distingue le poesie di Saffo e de' suoi contemporanei; ed in ispecie lo stile degli epitaffij di quell' antica epoca tanto serj, tanto schietti e laconici differisce immensamente dal loquace ed artificiato modo dei versi in discorso, cosa che risalta agli occhi a chi vorrà porli a riscontro col genuino epitaffio di Baucide scritto invero dall' antica Erinna, il quale porse motivo all' epigramma retorico in conseguenza anch'esso attribuito alla celebre compagna di Saffo [2].

Adunque la conseguenza di questo ragionamento ci conduce a supporre, che il motivo in discorso attinto alla poesia Alessandrina difficilmente possa esser

ed il Welcker credette esservi stato espresso Plutone in atto di rapire Baucide sua sposa. Se veramente ivi si accennasse a simil rappresentanza, con più probabilità si penserebbe a quello che stiamo ad illustrare: Imeneo mutatosi in genio funebre. Non pertanto, sembrando l' anonimo unicamente ispirato dall' epitaffio della vera Erinna *anth. Pal.* VII 710, difficilmente crederei a tali rapporti e riferisco la parola da me con lieve mutazione restituita ἀγάλματα agli emblemi funerali che vengono apostrofati dall' antica Erinna l. c. στᾶλαι καὶ Σειρῆνες ἐμαὶ καὶ πένθιμε κρωσσέ. — V. 5 nel codice si legge ἐφ' αἰσήδετο πεύκαις, che da diversi fu diversamente emendato, dal Bergk recentemente ἐφαῖς ἄγεν ἥδετο contro il senso dell'epigramma, scritto a ciò che dice il lemma del codice e conferma esso medesimo εἰς Βαυκίδα τινὰ νύμφην ἐν θαλάμῳ τελευτήσασαν; io riposi la lezione su inserita. — V. 6 καδευτάς ovvero καδεστάς, anzichè fosse il suocero, come annotano i dotti, piuttosto è un epiteto eufemistico dell' Aide qui trasferito ad Imeneo. Similmente *anth. Pal.* VII 492 v. 5 sg. οὐ γὰρ ἐμείναμεν ἄμμα τὸ δυσσεβὲς οὐδ' Ὑμέναιον, | νυμφίον ἀλλ' Ἀίδην κηδεμόν' εὑρόμεθα; ed altrove Plutone è chiamato εὔβουλος, εὐβουλεύς, πολυδέγμων, πολυδέκτης, πολύξενος, παγκοίτης.

[1] Essa di recente fu assegnata ai tempi d' Alessandro Magno da O. Benndorf *de anthologiae epigrammatis quae ad artes spectant* p. 5 sgg.

[2] Fu simile puranche l' impressione che fecero a quei dotti che di loro si occuparono. Cf. Jacobs *animadv. ad anth. graec.* I 1 p. 188 sgg. III 2 p. 392, Welcker *Zeitschr. f. d. Kunst* p. 196 e *sylloge epigr. graec.* p. 28 sgg., Schneidewin *delect. epigr.* p. 325, Dübner nel primo volume della sua edizione dell'*anthologia Pal.* p. 703. E dello stesso parere

stato incarnato dall'arte molto prima del terzo secolo avanti l'era nostra.

Acciò si ponga in più chiara luce la convenienza di questa argomentazione, piace spiegar un'altro esempio del passaggio dalla poesia all'arte d'un concetto assolutamente analogo.

Su d'una facciata di sarcofago incastrata nel cortile del convento di S. Paolo fuori le mura [1] Selene venuta a visitare Endimione è condotta da una donna in lungo vestiario con velo gonfio ed al disopra tre stelle. Dessa fu spiegata dal Gerhard per la Notte e ben a proposito il Jahn [2] alla medesima attribuì la parte della pronuba, come eziandio Selene vi sia figurata da nuova sposa. La più atta illustrazione di questa scena che trovar si possa, ce la offrono diversi passi di poeti greci e latini. In Nonno si legge: νὺξ | Ζηνὸς ἐπειγομένοιο γαμοστόλος, ed altrove egli fa lamentare Arianna; ταῦτά μοι ἀχλυόεσσα γαμοστόλος ὤπασεν ὀρφνή; sopra Ero e Leandro dice Museo: νὺξ μὲν ἔην κείνοισι γαμοστόλος [3]. In questo modo i poeti esprimono allegoricamente la segretezza dell'unione che senza la legittima

fu il Bergk nella seconda edizione de' lirici greci p. 703; ora nella terza p. 926 ha cangiato di giudizio a cagione del presunto testimonio di Leonida o Meleagro' *anth. Pal.* VII 13. Quest'epigramma però, che mi sembra non provi nulla in quanto all'autenticità dei versi creduti d'Erinna, non è mai stato sconosciuto nè al Bergk stesso nè agli altri dotti che hanno trattato sopra l'epigramma su allegato.

[1] Gerhard *antu Bildw.* tav. 39, cf. *Prodrom.* p. 283.

[2] *Archaeol. Beitr.* p. 56.

[3] Nonn. *Dion.* VII 295 sg. XLVII 330, Mus. v. 282. Qual'essere infernale la Notte fa le veci di pronuba presso Claudiano nel ratto di Proserpina III v. 562:

ducitur in thalamum virgo, stat pronuba iuxta
stellantes Nox picta sinus.

Sono analoghi anche i passi seguenti: Nonn. XLIII 636 ὕπνος ἔην Βάκχοιο γαμοστόλος, XXXVIII 138 sg. ἀντὶ δὲ πεύκης | νυμφιδίην ἀκτῖνα γαμοστόλος εἶχε Σελήνη; Claud. XLVIII (*idyll.* V) 38 *pronuba fit Natura deis*; Sidon. Apollin. in alcun passo delle sue poesie *pronuba virtus*.

solennità stringesi all'occulto nel τέλος θαλέροιο γάμοιο, come meglio ci mostra lo stesso Museo:

ὣς ἡ μὲν τάδ' ἔειπεν. ὁ δ' αὐτίκα λύσατο μίτρην,
καὶ θεσμῶν ἐπέβησαν ἀριστονόου Κυθερείης.
ἦν γάμος, ἀλλ' ἀχόρευτος, ἔην λέχος, ἀλλ' ἀτὲρ ὕμνων
οὐ ζυγίην Ἥρην τις ἐπηυφήμησεν ἀείδων,
οὐ δαίδων ἤστραψε σέλας θαλαμηπόλον αἴγλην [1],
οὐδὲ πολυσκάρθμῳ τις ἐπεσκίρτησε χορείῃ,
οὐχ ὑμέναιον ἄειδε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ.
ἀλλὰ λέχος στορέσασα τελεσσιγάμοισιν ἐν ὥραις
σιγὴ παστὸν ἔπηξεν, ἐνυμφοκόμησε δ' ὀμίχλη.

Non abbiamo bisogno di soggiunger verbo per spiegar l'affinità di questo concetto epigrammatico coll' anzi trattato, nè possiamo abbagliarci nel chiamarlo alessandrino tanto pel carattere suo quanto per quello dei poeti che l'accarezzano. E in qual modo siffatto motivo potrebbe essersi tramandato agli artisti romani se non per mezzo di qualche celebre pittore greco, il quale incarnasse l' imaginazione d' un poeta dell'epoca alessandrina?

Sviluppata in tal modo la general idea dell'Imeneo letale, diamo ad esso un altro sguardo per gli attributi particolari, che servirono al compositore a precisar vieppiù la sua intenzione.

La corona in capo porta Imeneo in poesia [2] ed arte [3]; i ricchi e femminilmente adornati capelli, che

[1] θαλαμηπόλον εὐνήν è la lezione dei codici e delle edizioni, che corressi giovato massime da Nonno modello di Museo *Dion.* XXXVIII 136 θαλαμηπόλος αἴγλη.

[2] Cf. Bion. *epitaph. Adon.* v. 88, Catullo LXI 6, Ov. *her.* VI 44, XXI 161. 165, Sen. *Med.* v. 70, Claudiano XXXI (*epithal. Pallad. et Celer.*) v. 96.

[3] V. specialmente il dipinto pompeiano *mus. Borb.* XII 17, Müller-Wieseler *Denkm. a. K.* II 55, 707 (Helbig, *Wandgemälde* n. 855). Corona intorno al collo d'Imeneo, presso Clarac *mus.* 650 B 1504, *bullett. dell' Inst.* 1832 p. 176.

più o meno spiccano ne' nostri rilievi [1], corrispondono non solo a tanti epiteti, coi quali i poeti encomiano la chioma d'Imeneo [2], ma benanche ad altre rappresentanze di lui [3]. Nè quelle forme di giovenil mollezza disdicono o al ritratto che dell' avvenente dio delle nozze ci adombra Nonno [4], od agli svariati racconti che sopra lui spiegano i poeti. L' immancabil fiaccola la reca sì in mano, ma l' inchina verso il suolo a guisa di Cupidine, quando il fato vicino pende sul capo de' suoi soggetti [5]. I papaveri nella sinistra accennano al sonno eterno [6], che vien a sopire la giovine sposa, ed anche il capo abbassato al petto [7] e nell' istesso tempo (*K M*) placidamente chino

1 Specialmente in *M*, ov'essi cinti con fascia dietro la nuca sono raccolti in un ciuffo anteriormente ristaurato, onde ricade la benda.

2 *εὐχαίτης. anth. Pal.* IX 321, Nonn. *Dion.* XIII 84, XXIX 15, XXXIII 67; ἁβροκόμης ibid. XIII 91, XXXIII 81; χρυσοκόμης *anth. Plan.* IV 177; δινεύων ἑκάτερθε παρηίδος ἥλικα χαίτην Nonn. *Dion.* XIII 92. '*dubiam lanuginis umbram | caesaries intonsa tegit* Claud. XXXI 42 sg.

3 Oltre la sopra indicata pittura pompejana ed il rilievo Pistolesi *Vat. descr.* V tav. 97 v. Müller-Wieseler *Denkm. a. K* II 55, 707. 36, 422. 425; sul sarcofago nuziale del Vaticano collocato nel cortile del Belvedere (Gerhard *ant. Bildw.* tav. LXXIV) sebbene sia assai logoro, ancora si conosce bene nella persona dell' Imeneo l' acconciatura de' capelli analoga a quella del nostro Imeneo in *M*.

4 Nelle Dionisiache XIII 85 lo chiama ἀρτιθαλής, 90 κοῦρος ἔχων παιδήιον ἥβην, XXIX 104 ἡβητήρ, IV 29. 46. 129 ἱμερόεις, XXIX 152 χαρίεις. Eustatio *ad Od.* 493 p. 1137: ἕτεροι δὲ περικαλλῆ τινὰ νεανίαν ἱστοροῦσιν Ὑμέναιον. Serv. *ad Virg. Aen.* IV 99: *Hymenaeus Atheniensis adeo pulcher fuit ut adolescens puella putaretur;* ad v. 127 dallo stesso commentatore gli vien attribuita *pulchritudo muliebris.*

5 Così su sarcofaghi di Venere ed Adone, *mus. di Mant.* III 21, *mon. ined. dell'Inst.* VI VII tav. 68 A ecc., su quelli di Fedra ed Ippolito, *mon. ined. dell'Inst.* VIII tav. XXXVIII 2 ecc., su d'un sarcofago di Meleagro ed Atalante, indicatomi dal sig. Matz, Beger *Meleagrides* p. 19; poi nei dipinti di Narcisso che nel catalogo di Helbig hanno i numeri 1351, 1354-56, 1358, 1360, 1361.

6 Cf. Friederichs *archaeol. Zeit.* 1862 p. 217 sg.

7 Ovidio *met.* XI 620 dice del Sonno: *summaque percutiens nutanti pectora mento.*

verso la sinistra, gli occhi aggravati di sopore [1] sovvenirci fanno piuttosto il dispensatore del sonno che il lieto dio delle nozze, il quale si appressa *gradu marcidus ebrio*.

Però al mio pensiero chi inventò questa figura, non contento di vestire la sua idea colle forme ora analizzate, ha voluto aggiugnervi un altro contrassegno coll' incrociare ch' egli ha fatto le braccia d' Imeneo sopra il suo petto. Val a dire, siccome non è menomamente commoda e naturale cosiffatta posizione delle braccia per chi cammina con ambedue le mani impegnate, mi sembra indubitabile che anch' essa serva per caratterizzare il funebre Imeneo. Come le gambe incrocicchiate ci fanno intendere il riposo tanto nelle persone sdrajate a terra quanto in quelle ritte in piedi, cosa notissima dacchè espose il Lessing sul come gli antichi figuravano la morte [2], così la medesima posizione delle braccia ossia anche delle mani è ben acconcia a segnalare l'assoluto astenersi di ogni azione, ad accennare all' eterna quiete; è dessa l'espressione più appropriata dell' ἐκεχειρία che idear si possa. È per questo che incrocia le braccia sul petto la figura del sonno eterno nella nota ara sepolcrale di Cecilio Feroce ed Orestilla [3] e giugne le mani sopra la torcia rivolta il Sonno della stessa villa Albani [4]; anche su cippi sepolcrali d' origine greca trovasi tal attitu-

[1] Cf. Krüger *Neue Jahrbücher f. Philologie* 1863 p. 295 sg. 299 n. 39.

[2] Lessing *sämmtl. Schriften herausg. v. Lachmann* VIII p. 224 sgg. cf. Stephani *ausruh. Herakl.* p. 173 sgg.

[3] Pubblicata da Zoega *bassiril.* I 15, Müller-Wieseler *Denkm. a. K.* II 70, 874 ed altrove.

[4] Zoega *bassir.* II tav. 93: = Müller-Wieseler l. l. II tav. 70, 874 ecc. in identica attitudine tiene soprapposte le braccia l'analoga figura in una lucerna presso Agincourt *recueil de fragm. de sculpt. en terre cuite* pl. XXVIII n. 9 = Creuzer *Symbolik und Mythol.*, *Abbildungen* tav. LI 5.

dine di mesta tranquillità [1], e parimenti in alcuni cinerari e sarcofaghi romani la si è data ai defunti [2]. Un vaso etrusco ci mostra Caronte con tre ombre di cui una compone le mani [3]. E non è che per avvalorare lo stesso pensiero l'incrociar le braccia sul vertice, che in varie rappresentanze fa Narcisso [4]. Rivolgendo l'attenzione sulla nostra figura, parmi esser ben probabile, che l'inventore di essa si attenesse a qualche rinommata statua di nume del sonno.

Tale si è l'Imeneo che va compagno ai bambini di Medea. Essi tre presentano l'imagine d'un solenne corteo; ma alla festosa apparenza contrasta in modo commovente la prossimità della sventura, e noi sentiamo diffondersi sopra questa taciturna scena una funesta quiete, prenunzia della vicina catastrofe.

Nella scena che segue, un grandioso movimento ci colpisce al primo sguardo. Glauce ha indossato i ferali doni di Medea, e la testa della sfortunata avvampa di fiamme guizzanti; già nel punto di soccombere ancora la sua movenza esprime la disperata fuga, nella quale essa un momento indietro inutilmente cercò di sottrarsi alle fiamme. Sparsi svolazzano i lunghi capelli [5], le braccia sono alzate [6], le ginocchia nel pre-

[1] Prideaux *marm. Oxon.* 7 (cf. *corp. Inscript. graec.* n. 3333), Maffei *mus. Veron.* tav. XLVII 1, LI 10, LIII 6, ed altre volte. Cf. Friedländer *de operibus anaglyphis in monum. sepulcral. Graec.* p. 35.

[2] P. e. *anc. marbl. of the brit. mus.* V pl. 3, 5; e nel sarcofago Bartoli *admir.* tav. 72. Vicina sarebbe e da per se plausibile la congettura, essersi l'atteggiamento in discorso trasferito nell'arte da un' antica osservanza mortuaria; quest'opinione impertanto non vien appoggiata bastantemente dai monumenti a soggetto funebre.

[3] *Monum. ined. dell'Inst.* II pl. IX B, cf. Raoul-Rochette *annali dell'Inst.* 1834 p. 276.

[4] Wieseler *Narkissos* p. 25 sgg.

[5] Su *h* secondo la pubblicazione ancora si distingue nei capelli la corona.

[6] La mano destra in niuno de' sarcofaghi rimasta, siccome sembra fosse stata più alzata, forse si avvicinava al capo per levarne la corona.

cipitare già infiacchite innanzi s' incurvano e la testa pende indietro da ricordarci le Menadi ; l' intero corpo sembra improntato dall' orrenda forza del dolore. L'insieme di questa impetuosa movenza, il capo abbandonato indietro, i capelli discinti, le mani stese in alto, il ginocchio piegato sopra un rialzo , l' intero corpo grandiosamente inarcato dietro come di chi precipita in convulsivo deliquio, tutto ciò per l' appunto ci rammenta un certo tipo di Menade ideato a quanto si crede da Scopa [1], motivo che probabilmente prevalse nella mente di chi ideò questa figura. In qual trasferimento egli facilmente si approfittò d' un cenno di poeta, che comparò Glauce tormentata e soccombente con una invasa da Bacco [2]. Ed ancora si ravvisa quella stessa movenza in altre figure, che quasiquasi rimontar sembrano al medesimo originale. Fra cui io pongo la figura della moglie di Licurgo sul cratere Corsiniano [3] e sul simile vaso trovato nella villa *ad gallinas* e collocato nella galleria de' Candelabri al Vaticano [4] , qual persona d' altronde si accosta a quella sì ripetuta di Cassandra strappata per mano d'Ajace dall'ara di Minerva. Nè può sconoscersi l'evidente analogia d' una bellissima statuetta di marmo provenuta da Smirna e pubblicata dal Gerhard [5], il quale a cagione d' una

[1] Müller-Wieseler *Denkm. a. Kunst* II tav. 45 n. 568. 569. 570, ove v. le altre pubblicazioni. Inoltre cf. *mus. Flor.* I 88, 7. 9.

[2] Paragone di cui i germi trovansi presso Euripide. cf. *Med.* 1173 πρίν γ'ὁρᾷ διὰ στόμα | χωροῦντα λευκὸν ἀφρὸν, ὀμμάτων δ'ἀπὸ | κόρας στρέφουσαν con *Bacch.* 1122 sg. ἡ δ'ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους κόρας ἑλίσσουσα. Inoltre cf. *Med.* 1190 sgg. φεῦγε δ'ἀναστᾶσ' ἐκ θρόνων πυρουμένη | σείουσα χαίτην κρᾶτά τ'ἄλλοτ'ἄλλοσε. Simile è anche la descrizione *Hercul. fur.* 867 sg.

[3] Gori *inscr. Etr.* I tav. 15, Zannoni *Licurgo* tav. I.

[4] Cf. *archaeol. Zeit.* 1868 p. 11.

[5] *Archaeol. Zeit.* 1849 tav. 1.

branca di leone attaccata alla veste pensò con titubanza ad Ippodamia o Auge, mentre Urlichs e Stark [1] vi ravvisarono una Baccante. Ed in fine qui allego una statuetta di bronzo del museo di Arolsen, la quale fu messa colla figura di Glauce in rapporto più stretto di quello che noi non avendo veduto nè originale nè copia o disegno potremmo sostenere; ecco le parole di Gaedechens sopra quel bronzo: *Creusa nel vestiario letale mandatole da Medea, consumata da dolori e cercando di fuggire. Le ginocchia sono incurvate innanzi, la destra tocca il petto, la sinistra arruffa i capelli, che discendono lunghi e sciolti* [2].

Dietro Creusa stà un vecchio barbato ponendo il sinistro piè su quel medesimo oggetto rettangolare, su cui Creusa vien a precipitare. In lui lungo e cinto chitone con manto [3], la benda intorno al capo (*A g h i K M*) e lo scettro nella mano manca (*A*) sono contrassegni di real dignità; l'agitarsi del manto e delle estremità della tenia ci fanno intendere che in questo momento l'infelice Creonte è accorso in somma fretta, ed il suo atteggiamento rivela orrore e disperazione. In *g h i K* è stesa la sinistra, l'altra percuote il capo,

[1] Urlichs *Skopas* p. 62 sg., Stark *Niobe* p. 297 sg. cf. anche *archaeol. Anzeiger* 1856 p. 193, Guhl und Kohner *Leben der Griechen und Römer* p. 183, 1, Friederichs *Bausteine zur griech. Kunstgeschichte* p. 259 sg. n. 439. Somigliante è una statua dell' isola Zia pubblicata da Tournefort *voyage du Levant* II p. 16. Ma qui in questione puranco entrerebbero certe figure di Niobidi.

[2] *Die Antiken des Museums zu Arolsen* p. 92 n. 358. Decisiva sarebbe l'esistenza del diadema, di cui il Gaedechens però non fa motto. Oltre ciò stento a credere che Glauce sia stata espressa in figura separata.

[3] Nella stessa guisa vedonsi vestiti su sarcofaghi Licomede *annali* 1862 tav. d'agg. E 1, *mus. Disnejan*. tav. 42, Enomao, Bartoli *admir.* tav. 71 e Clarac *mus.* pl. 210 n. 204, Eneo, Braun *ant. Marmorw.* II 6 ecc. E più volte il medesimo vestito reale incontrasi in dipinti vascolari.

gesto significativo di veemente dolore e di spavento [1]; in *M* le mani incrociate sono moderne; in *A* il braccio destro è perduto.

Nel rimanente della scena discrepano i nostri rilievi. In *M* dopo la prima scena immediatamente segue la persona di Creonte. In *A g h* gli è attigua la persona d'un giovine clamidato ritto in piedi e tutto di prospetto, senonchè in *h* egli rivolge il volto verso la scena della morte di Creusa. A terra gli posano dappresso elmo e scudo, la destra perita in *A h*, e forse ristaurata in *g*, sembra che tenendo l'asta fosse stata appoggiata sull'orlo dello scudo: la sinistra in *A h* anch'essa è perduta, ma la direzione dell'avvambraccio in parte servato, dimostra che quella mano si avvicinasse alla spalla sinistra onde prendere le pieghe della clamide, come infatti vediamo in *h*, sia che ivi l'antico artista sia che il ristauratore moderno abbia espresso quel gesto convenzionale che non raro ci si offre in antiche rappresentanze di persone giovanili [2]. In *K* incontriamo quella medesima figura tal quale, ma disgiunta da Creonte mediante un altro giovine, di cui parleremo poscia. Dopo quanto abbiamo detto non si esiterà a conoscere nell'ora descritta persona un satellite reale, δορυφόρος o δορυφόρημα, figura

[1] Cf. Hirzel *annali* 1864 p. 329 sg. Kekulé *Strenna festosa* p. 6 sg. Jahn *archaeol. Zeit.* 1867 p. 35, 5. Sopra il cippo di Mnesilla descritto *anthol. Pal.* VII 730 il padre di lei disperato δεξιτέρᾳ κεφαλὰν ἐπεμάσσετο; cf. VII 648, 2.

[2] P. e. in Paride che si avvicina ad Elena *specim. of anc. sculpt.* II tav. 16; nella persona dell'Imeneo *arch. Zeit.* 1863 tav. 179, 2; in quella d'un Dioscuro scolpito su d'un frammento di sarcofago in potere del sig. Martinetti a Roma (cf. *bullett. dell'Inst.* 1869 p. 65), in un altro gran Dioscuro a rilievo frammentato, che si conserva in un cortile del museo nazionale a Napoli, ed in un più piccolo frammento del medesimo museo. Allo Jahn parve che quel giovine tenesse nella destra alzata un oggetto non più riconoscibile.

che tanto acconciamente si trova vicino al re [1], quanto pel suo carattere disinteressato sembra atta a spartire due scene. All'incontro *i*, omettendo la guardia reale, chiude questa scena con un giovine tutto diverso, a cui dall'altra banda apertamente corrisponde quella persona in *K*, che ivi quasi passando innanzi al satellite si appressa a Creonte. Di poco rilievo sono le discrepanze di queste due figure in *i K*, ed, attese le varietà visibili nelle pubblicazioni di *i*, forse in gran parte d'attribuirsi piuttosto alle poco esatte riproduzioni di quel sarcofago, che non alle differenze degli originali stessi. È vestito quel giovine di clamide affibbiata sulla destra spalla (*iK*), e veduto dal fianco destro egli ci fa osservare quasi ignudo il suo corpo vigoroso e robusto. In *i* la gamba sinistra è avanzata, la testa, che secondo la pubblicazione del Clarac dovremo riputar antica, più o meno inchinata [2], in tutta la persona spicca un carattere di tranquillità; nulla vi si offre all'osservatore che la ponga in vivo ed immediato rapporto coll'agitata e spaventevole scena, che accade avanti di lui. In *K* la coscia destra, che di quella gamba rimase sola, essendo assai alzata, è indizio di passi vivaci; la spada ch'egli tiene nell'intatta destra lo segnala per eroe; gli sguardi sembrano alcun poco

[1] Così presso Cercione nell'anzi mentovato sarcofago di Alope, in assetto barbaro presso Toante sui sarcofaghi d'Ifigenia e sul dipinto pompejano *mon. dell'Inst.* VIII 22 (Helbig *Wandgemälde* n. 1333), presso Licomede nel sarcofago *mus. Disnejan.* tav. XLII ed in un altro *ann. dell'Inst.* 1832 tavv. d'agg. D E, come pure nel dipinto pompejano *mus. Borb.* IX 6 (Helbig. l. l. n. 1297); presso Minoe Helbig l. l. n. 1337, presso re ignoto n. 1401.

[2] Nelle pubblicazioni del Millin e del Clarac il capo è assai abbassato, dimodochè quasi nasce il sospetto, questo giovine sia genio della morte con in destra la face capovolta; però a tal pensiero varie difficoltà presto si oppongono, che ognuno da se potrà vedere.

abbassati ed il capo lievemente piegato in fuori. A mio avviso siffatto giovine altro non può esser che Giasone, il quale dopo aver resi i bambini a Medea loro madre [1] ritorna alla nuova sposa nel momento della catastrofe. Se sarà lecito di confidarci nelle moderne pubblicazioni di *i*, ivi l'artista ha voluto esprimere che ancora Giasone nulla sente dell'orribile sventura che un' istante dopo gli si porrà sott' occhio; egli sembra tutto tranquillo e contento d'aver pacificato colla nuova sposa la moglie ripudiata e di veder assicurata la fortuna de' suoi figliuoli, che in quella compita risoluzione soprattutto ebbe in mira; i suoi pensieri ancora pajono immersi in quanto egli poc'anzi ha sentito e veduto. In *K* quasi crederei espresso un momento poco ulteriore; il movimento più sentito, l'attitudine del capo ci conducono a supporre, che ormai egli ascoltando le grida di Glauce e Creonte si affretti a soccorrere. E vale ad appoggiare tal sospetto l'analoga rappresentanza del celebre vaso di Canosa [2]. Quest' opinione nostra intorno alla figura in discorso diverrebbe evidenza, se con sicurezza si potesse accertare l'esistenza d'una corona sul capo di essa. Però essendo in *K* la testa mutilata nella superiore metà e tutta logora, solamente possiamo assicurare, che sull'occipite e più chiaramente sopra la fronte vicino al piano del rilievo, ove doveva la corona girare, ancora troppo sporgono alcune parti, perchè esse possano esprimere semplicemente i capelli.

In *A g h i* dietro Creonte si scorge in seconda linea un personaggio accessorio. Imberbe (*A g h*) e veduto di profilo (*A g h i*) egli guarda ora verso la

[1] Cf. Eur. *Med.* v. 1157 sg.
[2] Millin *tomb. de Canosa* tav. 7 = *archaeol. Zeit.* 1847 tav. 3.

sinistra dell' osservatore (*A h i*) ora verso la destra (*g*); in *i*, ove vedemmo sul davanti mancare la persona del reale satellite, egli barbato [1] da una lancia si manifesta per guardia reale. Convengono queste discrepanze a persuaderci, che quella figura sia da ripularsi per anonima e senza personale e determinabile rapporto coll' azione, quali ne' sarcofaghi sovente servono a completare l' aggruppamento ed a riempire lo spazio.

Prescindendo dalle ben diverse opinioni d'altrui ho svolto il parer mio sopra le tre persone che in vari de' nostri sarcofaghi s' interpongono fra la presentazione de' regali ed il gruppo di Creonte con Glauce. Nè voglio ora trattenermi ad addurre e confutare anteriori opinamenti sopra esse figure, come pure nell' interpretazione della prima scena ci astenemmo dal discorrere alcune irragionevoli congetture de' vecchi commentatori che abbiamo sopra annoverati. Non possiamo impertanto sotto silenzio passare la sentenza in argomento del ch. Jahn. Egli nella su notata dissertazione, in parte ingannato, a ciò che pare, dalle notizie dello Zoega sopra *K*, s' indusse a diversificare le due analoghe persone in *i* e *K* che noi dicemmo esser e l' una e l' altra Giasone, identificando d' altronde il Giasone di *i* col satellite reale (*A g h K*), ed il Giasone di *K* con quella persona accessoria di cui non si vede che il busto (*A g h i*); ed in tal modo egli giunse a concludere, che nel presuntivo originale copiato in quei rilievi le tre persone in discorso avessero composto una scena speciale, la quale dai fabbricatori

[1] Libanio (ed. Reiske IV p. 1056) descrivendo una pittura che rappresentava i solenni funerali di Patroclo, dopo avere menzionato alcuni principi degli Achei, continua così: δορυφόροι δὲ τρεῖς κατόπιν ἑστᾶσι γυμνοὶ μὲν τὰς κεφαλάς, δόρατα δ' ἦν αὐτοῖς καὶ ἀσπίδες... ἀλλὰ καὶ χλαμύδες αὐτοῖς ἦσαν, καὶ τοῖς μὲν γένειον, τοῖς δ' οὔ.

de' nostri sarcofaghi fosse di modo abbreviata oppure stroppiata, ch' essa sia per noi diventata inintelligibile. Ora avendo noi potuto in migliori condizioni più rettamente determinare la serie di quei monumenti ed esaminarne due originali, forse non si vorrà negare la soddisfacente probabilità delle nostre congetture [1].

Ci rimane ad osservare alcuni accessori di questa scena. Il drappo disteso (*g i K*) ci ricorda che nello stesso talamo si compie la catastrofe, e dietro Glauce sollevasi la spalliera del letto nuzziale (*K g h*), di cui si osserva un piè con più o meno chiarezza nelle diverse pubblicazioni di *i*. Disgiunto dal letto, e collocato a traverso vi sta un arnese rettangolare, sopra cui Glauce sta per soccombere, mentre di dietro Creonte vi mette un piede. Nella facciata l' artista scolpì Giasone in atto di domare i tori d' Eeta (*i*), scena che quasi identica s' incontra in una serie di sarcofaghi [2]. È evidente l' intenzione dell' artista che rammentarci volle un fatto di stretto rapporto colla rappresentanza dominante, come il più delle volte tali ornati accessori riferisconsi ai protagonisti della scena stessa, in

[1] Dopo lo Jahn il Michaelis sopra la figura veduta di faccia in *A g h* ha esternato una nuova congettura. Cioè egli traendo principio dal rilievo Medici col giudizio di Paride spiegò essa persona al pari di quella nel mezzo del detto rilievo Medici pel ritratto a foggia greca del defonto, il quale vi fosse stato sepolto. *Cf. archaeol. Zeit.* 1867 p. 82 sg. Vero è che si hanno numerosi sarcofaghi a soggetto mitico ove i protagonisti portano le fattezze dei defonti; se ne trovano altri ove uno scudo o un medaglione tenuto nel mezzo da Amori, Centauri marini o da una Vittoria offre sia nome sia ritratto del defonto: però non so indurmi in niun modo a creder possibile, che la persona del morto possa in qualsiasi assetto mai esser messa a comparsa in mezzo di gruppi componenti un' azione mitica, cioè senz' esser menomamente segnalata e dal dintorno distinta. Al mio credere i motivi dovrebbero esser stringenti e di forza irrefragabile, per autorizzarci ad addebitar cotal mira stravaganza agli artisti d' una serie di sarcofaghi.

[2] Cf. Jahn l. l. p. 236.

cui sono introdotti [1]. Con qual usanza degli antichi artisti combina quella de' poeti epici nelle sì predilette descrizioni d'oggetti d'arte, ch' essi sovente interpongono al corso della narrazione [2]. In quanto poi all' oggetto stesso fregiato di tal rilievo, non temo d'andar errato, se divergendo dagli interpreti vi ravviso un' ara, la cui presenza agevolmente si spiega per una particolar versione della favola. Plinio ragionando del nafta dice così: *huic magna cognatio ignium transiliuntque protinus in eam undecumque visam; ita fertur a Medea paelicem crematam, postquam sacrificatura ad aras accesserat, corona igne capta.* Con Plinio combina Valerio Flacco nelle Argonautiche:

deficit in thalamis turbataque paelice coniunx
pallam et gemmiferae donum exitiale coronae
apparat, ante omnes secum dequesta labores.
munere quo patrias paelex ornatur a d a r a s
infelix.

e finalmente accenna alla medesima tradizione Seneca tragico attribuendo a Medea queste parole:

1 Cf. O. Jahn *Ber. d. saechs. Ges.* 1861 p. 322.

2 Così in Virgilio (*Aen.* I 453 sgg.) Enea trova figurate al tempio tirio di Giunone scene della guerra trojana; presso Claudiano (*de VI cons. Honor.* v. 166 sgg) sulla veste ricamata d'Eridano scorgesi Fetonte precipitato bruciar lo stesso dio fluviale, e sull' urna sono figurate le sue sorelle trasformate nelle Jadi, Cieno da cigno, ed Eridano medesimo da stella; nelle Argonautiche di Valerio Flacco (V 417 sgg.) i rilievi da Giasone ammirati, che fregiano la porta del tempio del Sole a Colchide, rappresentano la storia della regia stirpe d'Eete e le avventure degli Argonauti, perfino i futuri destini di Medea e Giasone; Ovidio (*met.* VI 69 sgg.) fa ritrattata da Pallade nel ricamo di lei la contesa avuta con Nettuno sul possesso di Attica; e numerosi esempj analoghi offrono le Dionisiache di Nonno e la Tebaide di Stazio.

hoc restat unum: pronubam thalamo feram
ut ipsa pinum postque sacrificas preces
caedam dicatis victimam altaribus [1].

Discrepano nella favola Euripidea le circostanze della morte di Glauce. Appena partiti i bambini con Giasone, secondo ivi rapporta il messagiere [2], essa indossa veste e corona. Quindi dapprima lieta si guarda nello specchio, e passeggia per le camere del palazzo di Giasone, compiacendosi infinitamente del suo assetto, finchè ad un tratto le membra spenzoloni ed impallidita a mala pena raggiunge il soglio. La vecchia, che sola è presente, con ispavento si accorge della schiuma sulle labbra e degli occhi stravolti. Pochi istanti dopo Glauce con un tremendo gemito quasi svegliandosi balza dalla sedia e nelle smanie del dolore se ne fugge scuotendo la testa onde disfarsi della corona, che le arde il capo. Intanto questa si è attaccata stretta stretta; alimentata dai rapidi movimenti la fiamma s' agita sopra la testa di Glauce, mentre la veste appiccata al corpo ne consuma la carne. Soggiogata da tanto tormento dessa cade sul suolo, cadavere appena riconoscibile. Tutti s' astengono di toccarla; solo il padre accorso in fretta sconsolato si getta sopra la diletta spoglia e rapidamente a lui si appiglia il cadavere a guisa dell' edera che abbraccia il lauro; nasce un' orribile lotta, finchè vinto dalla morta Creonte espira accanto ad essa.

Oltre tal versione, l'abbiam veduto, esistevavi un'altra seguita ne' nostri rilievi: mentre che Glauce nell' ornato di Medea opera all'altare un sacrificio nuz-

[1] I passi paralleli su citati trovansi Plin. *nat. hist.* II 105, Val. Flacco V 447 sgg. Sen. *Med.* 37 sgg.

[2] V. 1147 sgg.

ziale, la corona per sua virtù magica attira il fuoco e la figlia di Creonte cade moribonda sull'ara.

Da questa osservazione nuova luce si diffonde sopra tal scena e dessa riceve un'individuale sostanza poetica. Glauce, che venne a sagrificare, è l'ostia medesima; ella si accosta all'altare nei solenni ornamenti di novella sposa, ed in pari tempo vien addobbata da vittima [1]; così Laocoonte in atto di sagrificare con in capo la corona cade vittima sull'ara del dio, ch'egli ha offeso, ed il suo gemito ascende al cielo come il mugito del toro fuggente dall'altare ove doveva esser immolato [2]. E re Creonte mettendo il piede sopra la stessa ara, ove Glauce soccombe, anch'egli si mostra consacrato alle fiamme, che due vittime consumano in uno. A qual altro nume poi quell'ara ven-

[1] La corona sul capo, insegna nuziale come è noto (cf. anche *annali dell'Inst.* 1866 p. 453 sgg.), nell'istesso tempo distingue la vittima. Nell'Atamante coronato, tragedia perduta di Sofocle, il re Atamante stava avanti l'altare στεφανηφορῶν ὥσπερ ἱερεῖον (*schol. Aristoph. nub.* 257), affatto come Oreste nell'anzi mentovata pittura pompejana. In Euripide Ifigenia (*Iph. Aul.* v. 1477 sg.), in atto di esser sagrificata esorta le sue compagne στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε; un istante dopo Calcante all'altare le corona il capo. Ed è ben noto che nella stessa favola Euripide molto giuoca coll'accennata ambiguità di quell'insigne (cf. v. 905 sg. 1080 sg.), come altri a proposito di Polissena (cf. Lycophr. v. 323–27, ove v. gli scoli). Nelle Troadi d'Euripide Ecuba ornando la spoglia d'Astianatte di corona e veste funebre (cf. v. 1143 sg. 1200) dice così (v. 1118 sgg.): ὃ δεῖ γάμοις ἐχρῆν σε προσθέσθαι χροΐ | Ἀσιατίδων γήμαντα τὴν ὑπερτάτην, | Φρύγια πέπλων ἀγάλματ' ἐξάπτω χροός· | σύ τ', οὖσα καλλίνικε μυρίων | μῆτερ τροπαίων, Ἕκτορος φίλον σάκος, | στεφανοῦ. Cf. Eurip. *Hec.* v. 578. Che veste di festa, cioè bianca, e corona formano l'acconciamento mortuario (cf. Raoul-Rochette *mon. inéd.* p. 275, 2); bene a proposito sono i versi d'Euripide ove Alcestide (*Alc.* v. 160 sgg.) preparandosi a morire ed in atto analogo ἐκ δ' ἑλοῦσα κεδρίνων δόμων | ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο, | καὶ στᾶσα πρόσθεν ἑστίας κατηύξατο. Cf. anche Becker *Charikl.* III p. 88 sg.

[2] Virg. *Aen.* III 222 sgg. Petron. c. 89 v. 51 *iacet sacerdos inter aras victima.* Cf. *annali dell'Inst.* 1837 p. 156, Welcker *griech. Trag.* p. 154, *a. Denkm.* I p. 326, Feuerbach *vatican. Apollo* p. 339 sg.

dicativa potrebbe esser dedicata se non a Diana, dea matrimoniale e protettrice di Medea? Quel poeta in fine, che sì evidentemente guidò la mano all'autore di questa composizione, eziandio non avrà lasciato ad avvisare alla fiamma nuzziale (γαμήλιον πῦρ), che riduce in cenere il talamo colla giovine sposa [1].

Talmente emerge una serie di concetti poetici, i quali essendo analoghi all'idea dell'Imeneo letale continuano e colmano la mesta ironia della prima scena. Al poeta, che ebbe l'argomento in tal modo preparato all'arte figurativa, sembra facesse seguito anche Seneca tragico, quand'egli fa sclamare Medea:

hoc restat unum: pronubam thalamo feram
ut ipsa pinum postque sacrificas preces
caedam dicatis victimam altaribus.

La scena che segue ridesta la memoria d'uno de' più vantati quadri dell'antichità. Come è ben conosciuto, varj monumenti a questa scena consimili ci sono giunti, i quali sogliono mettersi in qualche rapporto colla Medea di Timomaco. Onde poi per assegnar a' rilievi in discorso il loro posto nello sviluppo del soggetto, non possiamo astenerci dal rassegnare sì i detti monumenti che i respettivi testimonj d'antichi autori, che con quelli scambievolmente s'illustrano; opera che, possiamo promettere, non mancherà di buon frutto, essendochè la semplice disposizione che proporremo tanto di quei mo-

[1] Come Seneca nei versi che più sotto citeremo, ed altri poeti in nesso analogo; p. e. Eurip. *Iph. Aul.* v. 732 sg., Stat. *Theb.* IV 133 sgg. Seneca *Troad.* v. 908 sgg. *perge, thalamos appara.* | *taedis quid opus est quidve sollemni face,* | *quid igne? thalamis Troia praelucet novis.* | *celebrate Pyrrhi Troades conubia,* | *celebrate digne, planctus et gemitus sonet.*

numenti quanto de' relativi passi d'autori spargerà luce sopra tal questione sovente toccata e mai svolta.

La serie delle rappresentanze di Medea figlicida devé incominciare colla nota pittura ercolanense più volte pubblicata senza che le sue insigni proprietà fossero in veruna riproduzione manifestate [1]. Qual primato quand'anco a quel monumento non fosse per i suoi pregi dovuto, esso dovrebbe occuparlo per lo sviluppo successivo che ebbe questo tema.

Dacchè si è pervenuto a riconoscer in questa pittura una Medea, molto diede a pensar in essa l'assenza de' bambini, che da taluni furono dichiarati indispensabili in tal soggetto, mentre altri adducendo gli epigrammi che de' bambini motto non fanno, pretesero che Timomaco stesso abbia dipinto Medea senza i figliuoli. Qual questione oggidì poco ci tocca mercè una felice scoperta del ch. Donner [2]. Cioè egli sviluppando con perizia maestra la tecnica delle antiche pitture parietarie in coerenza di altre analoghe osservazioni sì nuove che incontrastabili ci avverte, che un'attaccatura [3] segue chiaramente gli interi contorni della figura di Medea, il che ci prova che fatto prima lo sfondo della pittura in poi fu tagliata la colla già troppo rasciuttata dentro i contorni sgrafiti della figura e sostituitavi altra fresca. Ne risulta che, essendo quel campo dell' attuale quadro piccolissimo, dimodochè con agio lo si sarebbe potuto dipingere ad un tratto colla figura

[1] Le pubblicazioni e le spiegazioni di essa si trovano citate da Helbig *Wandgemälde* p. 271 n. 1262; aggiungiamo Böttiger *Vasengemälde* II p. 188, Brunn *Gesch. d. gr. Künstler* II p. 278, Benndorf *de epigrammatis* ecc. p. 17 sg.

[2] *Ueber die antiken Wandgemälde in technischer Beziehung*, opuscolo che precede il più volte citato catalogo dell'Helbig, p. LXXVIII sgg.

[3] Conoscibile perfino nella fotografia, che mi è sott'occhio, e manifesta nell'originale.

e dispensarsi così della descritta operazione sì scomoda e difficile, possiamo riputare positivo, che quel quadro altro non sia che un pezzo tagliato fuori di più grande composizione, ove senza meno vedevansi a destra di Medea i fanciulli [1], secondo analogia d'altra pittura consimile, e che il pittore di essa, fabbricando prima la parte sinistra del quadro e lo sfondo, tanto tempo vi metteva da trovar già troppo asciutta la colla, quando volle procedere ad eseguire Medea stessa.

Mostra lo strettissimo campo, da cui attualmente vien circoscritta Medea, tre gradini di scala dietro essa e su di questi a destra dell'osservatore una porta che sta a traverso, a sinistra una parete più bassa [2].

Davanti una donna matura d'età e di maestosa persona in chitone e manto vestita severamente ed anzi con certo artificio panneggiata, sta cheta colle mani giunte, sulle quali posa la spada in fodera. Il portamento del corpo è tutto riposato, il capo si rivolge a sinistra di chi guarda. Tanto semplice e quasi indeterminata sembra l'idea di questa pittura, la quale nulladimeno è ammirabile prodotto d'ingegno e saviezza.

Questo volto mostra le tracce d'un immenso soffrire dell'anima; la bocca è semiaperta per l'alena che vi passa ardente ed affannata, negli occhi dilatati sembra scintilli il pallido fuoco del delirio; le mani intrecciate ed i pollici comprimendosi l'uno l'altro palesano le spasmodiche emozioni dei nervi, che in tale sforzo si scaricano: sicchè, mentre l'impeto degli affetti dovrebbe strascinar questa donna a veemente a-

[1] È pur troppo probabile la congettura communicatami dal Donner, ch'esso abbia ricevuto l'odierna sua forma in Ercolano dopo il ritrovamento, ove sarebbe uscito mutilato. Le relazioni sopra gli scavi ercolanensi è da dolersi che ancora non sono pubblicate.

[2] Essa dall'Helbig l. l. fu ritenuta per mare.

zione, un impulso avversario sembra causare un equilibrio istantaneo. E quest'impulso quale sia, ce lo rivelano gli sguardi i quali diretti a basso verso la di lei destra riposano su un qualche scopo ora perduto, che altro non può essere stato fuori i bambini giuocanti. In tal guisa l'artefice, esprimendo piuttosto il soffrire che l'agire di Medea, ha saputo conseguir alto e nobile interesse per la madre figlicida, e legando le atroci passioni in una situazione posata si è tenuto entro i limiti, che l'arte pura ed elevata suol porsi essa medesima.

Sopra alcune paste [1] Medea in simile posa ed identico panneggiamento sta immota, le braccia congiunte sotto il petto, mentre la destra tiene il ferro inguainato; i suoi sguardi sono rivolti alla sua destra ove uno de' figliuoli siede sopra un' ara a cui l'altro ritto in piedi si appoggia [2]. Qui adunque quell' individuale ed ingegnosamente inventata posizione delle mani è

[1] Lippert *dactyl. suppl.* I n. 93 = *mus. Flor.* II 44, 3 = *annali dell' Ist.* 1829 tav. d' agg. D 2 = Müller - Wieseler *Denkm. a. K.* I tav 73, 420. *Mus. Bartold.* p. 174 = Tölken *Verzeichniss der geschnittenen Steine ecc.* n. 152 = *annali dell' Ist.* 1829 tav. d' agg. D 3 = *impronte dell' Ist.* I 77. Cf. Raoul-Rochette *choix de peint.* p. 274 n. 8.

[2] L' ara, indizio di luogo sagro, trovasi con analoghi accessorj anche nelle pitture vascolari che rappresentano la medesima scena: 1. Millin *tomb. de Canose* tav. 7 = *archaeol. Zeit.* 1847 tav. 3. 2. Raoul-Rochette *choix de peint.* p. 277, cf. *mon. inéd.* p. 306 ed O. Jahn. *archaeol. Zeit.* 1867 p. 60 sg. 3. *Archaeol. Zeit.* 1867 tav. 223. Al mio avviso siffatte rappresentanze riferisconsi ad una forma del mito, nella quale lo stretto rapporto de' bambini di Medea col culto di Giunone Acrea a Corinto (cf. Jacobs *animadvers. ad anth. Gr.* II 2 p. 34, O. Müller *Orchomenos* p. 269 sgg.) era derivato dalla circostanza, ch' essi all' ara di questa dea fossero stati uccisi. Anche Ercole ed Alcatoo (Hirzel *annali dell' Ist.* 1864 p. 326, 1) uccisero i loro figli all' altare. Meno plausibile mi sembra l'opinione che a proposito esterna il Welcker *Zeitschr. f. alte Kunst.* p. 446 n. 119. Sono da notarsi però le parole di Medea presso Euripide v. 1053 sgg. ὅτῳ δὲ μὴ θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν, | αὐτῷ μελήσει.

rimpiazzata da una più commune attitudine di pensierosa tranquillità; del resto il contegno di Medea è rimasto lo stesso ed anche il panneggiamento prova un medesimo originale.

Nel museo nazionale di Napoli sotto la pittura ercolanense poc' anzi descritta è collocata un' altra del medesimo soggetto, ma d'esecuzione volgare [1]. La composizione, che al primo sguardo ne sembrerebbe diversa, più si confrontano le pitture più si conosce essenzialmente analoga, ed in ciò son lieto di convenire col ch. Donner. Avanti un campo d'architettura più esteso sì, ma conforme nelle singole parti [2] sta Medea in vestiario disposto ed anche colorito identicamente [3], ponendo la destra all' impugnatura della spada tenuta colla sinistra [4], mentre il capo si volge a mirare i due figliuoli, che al destro canto di lei son tutti immersi nel giuoco dei dadi; il pedagogo, le mani congiunte sull'alto suo bastone, sta nella porta, guardando i suoi allievi con tranquillo interesse. Sebbene il detto gesto di Medea potrebbe farci supporre, che qui essa, finita la dolorosa lotta che nel quadro ercolanense vedemmo espressa, già stia per vibrare i colpi letali, però la sua posa nulla mostrando di quel raccoglimento di forza, che dovrebbe precedere tal violenta azione, piuttosto fa l' impressione che la mano fosse istintivamente condotta al ferro per ritirarla pentita un istante dopo. Sicchè questo movimento, mentre servì al pittore

[1] Helbig l. l. n. 1262, ove si trovano indicate le pubblicazioni ed i commentari.

[2] Donner l. l. p. LXXX.

[3] Donner l. l. p. LXXIX.

[4] Cioè in ambedue le pitture la spada è invisibile ai bambini; questa circostanza però, mentre nella pittura ercolanense quasi spontanea ed accessoria risulta dalla posa di Medea, in quest' altra è espressa in un modo troppo inteso e sguajato.

a palesare in modo palpabile i pensieri dell'effigiata persona, turba la nobile tranquillità e quella penetrante espressione, che abbiamo ammirato nella Medea ercolanense, ed avvicinando all'immaginazione l'atroce misfatto, ributta la simpatia. Tutto si accorda a farci immaginar un originale commune a questi due quadri, del quale il pittore dell'ultimo rinnegò press'a poco tanto, quanto la sua Medea si scosta da quella ercolanense [1].

Dopo le pitture parietarie e le paste spetta il posto alle rappresentanze che ci offrono nella penultima scena i nostri sarcofaghi. Ne è separato il locale dalla scena anteriore mediante un'erma barbata, che rivolge il viso a Medea coi bambini. In un rilievo (A) al suolo giace un oggetto, il quale mi pare relativo al giuoco di palla che fanno i bambini [2], e più verso destra tutti presentano a traverso quel cilindro non raro su antichi monumenti, senza che si giunga a spiegarlo in

[1] Tutta la persona di Medea è nella seconda pittura d'estrema freddezza, il movimento delle braccia d'un notevole torpore, cosicchè con essa contrastano le vivaci figure de' fanciulli: circostanza che fu rilevata pure dallo Helbig l. l. Però sarebbe ben possibile, che il pittore di questo quadro nella movenza di Medea addottasse una variazione non da lui ideata, ma presa da quelle rappresentanze d'altra classe, che in seguito tratteremo. Nulla posso accertare intorno ad una pittura pompejana compagna dell'ora descritta ma quasi svanita, che si trova nel cosidetto Panteone (Helbig l. l. n. 1263).

[2] Cioè esso forse appartenne al giuoco della palla chiamato ἀπόρραξις (Grasberger *Erziehung und Unterricht im klass. Alterthum* p. 92), nel quale la palla ribalzante da quella tavola fu di nuovo ribattuta colla palma, finchè uno dei giuocatori, fallito il colpo, doveva consegnarla ad un altro; alla quale legge pare non voglia obbedire quello dei fanciulli, che ha la palla in mano ed è inseguito dall'altro. Si potrebbe anche per la forma dell'oggetto pensare a quel *per tabulae declivem labi* (cf. Friedländer *annali dell'Inst.* 1857 p. 142, tav. d'agg. B, Grasberger l. l. p. 66); ciò per altro è meno plausibile, poichè non v'ha che una sola palla. Lo Jahn, seguendo lo Zoega, riputò quelle tavole pugillari, non escludendo però che fossero un qualche trastullo non più riconoscibile.

modo plausibile [1]; probabilmente tal arnese, il cui uso per ora non posso definire, serve a segnalare il luogo per la αὐλή, ove pure presso Euripide e forse nei descritti dipinti avviene la scena. Nel davanti si azzuffano i bambini, fra cui uno al fratello, correndogli dietro, mette le mani sulle spalle come in atto d'arrestarlo, l'altro, che pare maggiore, con un salto cercando sottrarsi nell'istesso tempo rivolge il capo e colle mani stese allontana una palla che pare non voglia cedere al suo persecutore [2]. Dietro i bambini sorge Medea; essa sta ferma chinata superiormente in avanti ed abbassando verso i bambini il volto, improntato da profondi patimenti, che sopra tutto si palesano negli occhi affossati (*K*). Il chitone cinto, cui è soprammesso il manto, ove la copre severamente (*A g K*), ove lascia ignudo il sinistro petto (*h i*); de' ricchi capelli alcune ciocche si sono slegate (*K i*). Braccia e mani vengono intere esibite nelle pubblicazioni di *g h*, mentre in *i* secondo indicazione del Clarac è moderna la sinistra ed in *K* ambedue le mani sono perdute. Ed ancorchè su *g* facilmente fosse in quelle parti adoperato alcun che di ristauro, egli però fu senz'altro secondo certi indizi e in accordo coll'intenzione dell'artista che Medea ivi afferra colla destra la spada e colla manca il fodero. Chè su *h* la destra regge il ferro ignudo, e la sinistra nella pubblicazione per manifesto abbaglio

[1] Esso trovasi pure sopra il rilievo di Teseo servato nel *Cafeehaus* della villa Albani, ove il giovane eroe, discorrendo con sua madre, Etra vi mette il piè (Winckelmann *mon. ined.* n. 96, Zoega *bassir.* I tav. 48), e di più in varii dipinti pompejani, ove stranamente il Wieseler l'ha dichiarato βωμὸς ἀγυιεύς (*annali dell' Ist.* 1858 p. 224 sgg.); cf. fuori i dipinti da lui citati Helbig l. l. n. 376; 1459. Simil oggetto fra altri arnesi vidi p. e. sopra un rilievo a stucco in una camera delle nuove terme a Pompei (n. 4 nella pianta dell'Overbeck *Pompeji* I p. 207 cf. p. 220 sg.).

[2] Essa è conservata sopra *h*, ed assicurata dall' aderenza rimasta nel campo di *A*.

quonam cruenta Maenas
praeceps amore saevo
rapitur? quod impotenti
facinus parat furore?
vultus citatus ira
riget, et caput feroci
quatiens superba motu
regi minatur ultro.
flagrant genae rubentes
pallor fugat ruborem;
nullum vagante forma
servat diu colorem.
huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
gangeticum nemus.

La persona di Medea sopra questo rilievo oltremodo si assomiglia alla figura di Mirra quale la presenta una pittura murale di tor Marancio conservata oggi nella biblioteca del Vaticano [1]; cioè spicca in ambedue un certo contegno teatrale [2], che ci desta il sospetto esser tali rappresentanze non mediocremente influite dalla scena ed in ispecie dal *mimus*, il quale si era con predilezione impadronito di favole patetiche e tetre.

Alla composizione del rilievo di Marsiglia è analoga la scena, che nel su mentovato disegno pigliano

[1] Raoul-Rochette *peint. ant. inéd.* tav. 3, Biondi *monum. Amaranziani* tav. VI.

[2] Possono addursi varie analoghe figure sceniche, sebbene non appartengano per l'appunto alla tragica scena. V., per mo' d'esempio, la pittura del codice Vaticano di Terenzio riprodotta dal Wieseler *Theatergebäude* ecc. tav. X n. 2. In tal nesso deve anche venir citata una scenica pittura pompejana appena più visibile (Helbig.l.l.n.1466), in cui si volle riconoscere Medea coi figliuoli. Ci duole di non aver posta attenzione in Pompei a questo dipinto.

intercalata si vede fra la conquista del vello d'oro e lo sposalizio di Medea con Giasone.

Una donna in chitone cinto, rivolto il capo, vivamente si avanza verso la sinistra, tenendo nella mano manca la spada in guaina e sollevando colla destra la veste nelle cui pieghe paro vogliansi nascondere i bambini, che impauriti guardano in alto la madre.

In fine la medesima situazione, senonchè di poco avanzata, esprime un gruppo del museo d'Arles di lavoro grossolano e di origine tarda, ma altresì di grande interesse e certamente degno di accurata pubblicazione [1]. Medea in chitone e manto artificiosamente disposto, come dopo impetuoso movimento si ferma in atto di sguainare colla destra la spada tenuta nella sinistra. Il sinistro petto è nudo, i lunghi e scomposti capelli scendono per le spalle, i feroci sguardi si rivolgono a quello de' figliuoli, ch'essa pel primo colpo ha preso di mira, e la superiore parte del corpo s'inchina verso la destra, ove un bambino ginocchione si stringe alla madre aggrappandosi ansioso colla sinistra alle pieghe del manto, e stornando la faccia stende la destra verso la parte onde aspetta il colpo letale. A sinistra l'altro figliuolo in analoga posa si attiene a Medea. Bene si potrebbero a queste vittime attribuire le grida che Euripide fa prorompere dal dietro della scena:

ναὶ πρὸς θεῶν ἀρήξατ', ἐν δέοντι γάρ,
ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

Ed ecco come l'arte rappresentativa esprimendo Medea figlicida l'accompagnò dall'indecisa e tormentosa lotta degli affetti, che internamente ondeggiano,

[1] Millin *voyage dans le midi de la France*, atl. tav. LXVIII 2 (cf. vol. III p. 501 del testo), *gal. myth.* 102, 407; cf. Stark *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* p. 591.

fino al punto stesso che il delitto è per verificarsi, lasciando quest'atto per argomento ai pittori vascolari [1].

L'antica critica artistica, sì giudiziosa e sentita, nell'encomiare che fece della Medea di Timomaco unanime rilevò, ch'egli effigiasse Medea non perpetrando la strage de'suoi fanciulli, ma esitando a perpetrarla. Antifilo Bisantino (*anth. Plan.* IV 136) che aveva veduto senza contrasto in Roma il celebre quadro di Timomaco [2], così si esprime in argomento:

ἀρκεῖ δ' ἁ μέλλησις, ἔφη σοφός· αἷμα δὲ τέκνων
ἔπρεπε Μηδείῃ, κοὐ χερὶ Τιμομάχου.

Ed un anonimo dopo aver al modello degli altri epigrammatici ammirato nella pittura di Timomaco l'unita espressione di furore ed affetto, termina in questi versi (l. l. 138):

πάντα δ' ὁμοῦ συνέχευεν ἀμικτότατ' εἰς ἓν ἀγείρας,
αἵματι μὴ χρῶσαι φεισάμενος παλάμαν [3].

Al quadro di Timomaco eziandio spetta segnatamente l'epigramma anonimo l.l. 135, che pure aggirasi sul contrasto in Medea di gelosia e materno affetto, e quell'analogo di Giuliano Egizio l. l. 139; mentre intorno ad'altri tre non si può attribuir fede ai lemmi del codice Palatino, dai quali vengono anch'essi riferiti al quadro di Timomaco [4]; e di questi ragioneremo dopo.

[1] V. le rappresentanze da noi indicate p. 48 n. 2.

[2] Cf. Benndorf l. l. p. 62.

[3] Si confronti Ausonio ep. 129, 7 sg. e 130, 9 sg.:
laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ense
cunctantem prolis sanguine ne maculet
quali versi sono a disgiungersi dall'epigramma cui leggonsi attaccati.

[4] Sette epigrammi successivi (135–141) vi sono ugualmente messi in rapporto con quella più nota rappresentanza di Medea figlicida; lochè certamente non in tutti si fece con diritto e su positiva autorità. Fu fatta simil osservazione già dal Welcker *kl. Schriften* III p. 459, n. 4.

Alla restía e maggiormente posata attitudine di Medea corrisponde il sicuro giuocare che fanno i bambini. Vero si è, che gli epigrammi riferendosi al dipinto di Timomaco non favellano di loro. Questi poeti impertanto non verseggiarono per chi non conoscesse le opere cui riferisconsi, ma bensì per quelli, che ne videro gli originali o copie e ne portarono in mente l'imagine; non fu loro intendimento destar un' esatta idea di certa statua o pittura, ma piuttosto brillar vollero con qualche motto a materia artistica sia originario sia accattato. Ond' è che nel presente argomento tutti prendendo di mira la lotta de' sentimenti contrarii visibile in Medea, concetto tanto commodo per un epigramma dozzinale, non incontrarono opportunità a far motto de' bambini, che per essi più non erano che accessorii. D'altronde due diserti testimonii, di cui uno è riferibile al quadro di Timomaco, il secondo, se non a quello stesso, ad altro analogo, ci assicurano la presenza de' figliuoli. Il cosidetto Lucilio nel suo poema sul monte Etna ragionando di notevoli cose d'ogni specie che motivo porgano agli uomini di viaggiare in lontani siti malgrado i pericoli di mare e terra, mentre che altra cosa non esista più degna di venir ammirata dell' Etna, dice così (v. 592 sgg.):

quin etiam Graiae fixos tenuere tabellae
signaque; nunc Paphiae rorantes arte capilli,
sub truce nunc parvi ludentes Colchide nati,
nunc tristes circa subiectae altaria cervae
velatusque pater, nunc gloria viva Myronis.

Ad onta delle difficoltà di questo passo [1] è fuor di

[1] Val a dire sorprende sommamente d'incontrarvi Venere Anadiomene e Medea, atteso che la celebre pittura d'Apelle fu da Augusto comprata a Coe e dedicata nel tempio di Cesare (Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* II p. 204 sg.), quella di Timomaco venne già da Cesare collocata

dubbio che vi vengono segnalate l'Anadiomene d'Apelle, la Medea di Timomaco, l'Ifigenia di Timante, la vacca di Mirone. — Luciano nel descriver certe pitture, ch'egli pretende aver vedute adunate in una casa finisce così: ὑστάτη δὲ ἡ Μήδεια γέγραπται τῷ ζήλῳ διακαής, τὼ παῖδε ὑποβλέπουσα καί τι δεινὸν ἐννοοῦσα. ἔχει γοῦν ἤδη τὸ ξίφος, τὼ δ' ἀθλίω καθῆσθον γελῶντε μηδὲν τῶν μελλόντων εἰδότε, καὶ ταῦτα ὁρῶντε τὸ ξίφος ἐν ταῖν χεροῖν.

All'incontro diversa dalla pittura di Timomaco era quella che diè motivo ad un altro anonimo dell'antologia Planudea (IV 140). Essa cioè, siccome la mano di Medea esitante vi afferrava la spada, forse rassomigliava essenzialmente alla su descritta pittura pompejana; ma pur in tal perduto quadro vien lodata la savia moderazione dell'artefice, che nascondeva l'azione stessa [1]. Ad un terzo dipinto sembra spettino i versi

nel tempio di Venere Genetrice a Roma (Plin. *h. n.* 35, 136; cf. 35, 26), mentre relativamente alla vacca di Mirone non possiamo con esattezza precisar il tempo, quand' essa fu trasportata a Roma ove Procopio la vide nel tempio della Pace (Brunn l. l. I p. 145). Ora poichè l'Etna è scritta certamente dopo Augusto, al mio avviso non v'ha che un modo solo di sciogliér tal contraddizione invano negata dal Brunn (l. l. II p. 278 sg. n.4), il quale parmi non abbia ponderato abbastanza la connessione di tutta quella parte dell'Etna (cf. specialmente v. 567 sgg. 598). Il preteso Lucilio, forse vivendo fuori di Roma e di certo uomo prosaico d'orizzonte limitato, il quale poco curava altre materie oltre le sue fisico-filosofiche, probabilmente non conobbe che dalla letteratura le opere da lui mentovate. Ed infatti la sua scelta di capolavori, il suo modo di caratterizzarli perfettamente fanno l'impressione, ch'egli dovesse la loro cognizione agli epigrammi. In tal guisa quel passo ci fornisce una netta rifutazione della notizia di Plinio sopra Timomaco, già messa in dubbio dal Welcker (*kl. Schriften* III p. 457), cui fece seguito il Brunn (l. l.), che Timomaco, incaricato da Cesare suo contemporaneo avesse dipinto la Medea. Egli sembra a noi pure che questo grande artefice abbia da assegnarsi all'epoca dei diadochi, a qual opinione danno ulteriore appoggio i ragionamenti che stiamo facendo sopra la sua Medea.

[1] L'epigramma termina così:

ζωγράφος εὖ δ' ἔκρυψε φόνου τέλος, οὐκ ἐθελήσας
θάμβος ἀπαμβλῦναι πένθεϊ δερκομένων.

di Filippo (l. l. IV 137) ne'quali si accenna ad alto grado di turbamento; però i termini son troppo vaghi per ammettere una precisa e stringente interpretazione.

Gli è fatto degno di nota che, a quanto pare, la scultura impossessandosi dell'invenzione di Timomaco, per l'appunto prescelse ad imitare quei tipi che espressero Medea nel colmo dell' agitazione ed il delitto quasi maturo. Probabilmente gli scultori in avanzata e sterile epoca, intenti a mutuare motivi dalla pittura, si fecero governare da più moderno e depravato gusto. La relativa scena de' sarcofaghi, l'abbiam veduto, occupa un posto meno determinato: invece al rilievo di Marsiglia, alla statua d' Arles, non che alla rispettiva parte del Pighiano rilievo sembra si adatti un epigramma anonimo εἰς ἄγαλμα Μηδείας (l. l. IV 142):

Μαίνῃ καὶ λίθος οὖσα καὶ ἐγκρατέης σέο θυμὸς
  ὄμματα κοιλήνας φάσγανον εὐτρέπισεν.
ἔμπης οὐδὲ βάσις σε καθέξεται, ἀλλ' ἀρὰ θυμῷ
  πηδήσεις λεχέων εἵνεκα μαινομένη.
ὦ τις ὁ τεχνίτης τόδ' ὃς ἔπλασεν, ἤ τις ὁ γλύπτης,
  ὃς λίθον εἰς μανίην ἤγαγεν εὐτεχνίῃ [1];

Questa Medea adunque, in preda a furibonda ira (v. 1 e 4), gli occhi infossati e col ferro pronto, sembrava stesse per saltar dalla base; in conseguenza do-

[1] Ci siamo industriati a reintegrare questi versi, che sono nel codice Palatino oltremodo guasti. Ivi v. 1 si legge ἐκ κραδίης σέο, che abbiam corretto ἐγκρατέης σέο, cf. Eur. *Med.* v. 1079, Sen. *Med.* v. 874. V. 2 il codice offre ἐς χόλον ἠυτρέπισεν, il Jacobs congetturò ἐς φόνον; a noi parve unicamente adattata tanto alla grammatica ragione del verbo εὐτρεπίζειν quanto alla conformazione di quel periodo la parola φάσγανον. V. 4 λεχέων invece di τεκέων già rinvenne il Jacobs, il quale oltre Eurip. *Med.* v. 999 poteva citare vv. 1338, 1367, e Gregorio Nazianzeno *carm. ad Vitalian.* v. 59 sg. (tom. III p. 1484 *ed. Migne*) καὶ μήτηρ τεκέεσσιν ἑοῖς ἐνὶ φάσγανον ἧκεν, | ἀμφιχολωσαμένη (scr. ἀμφὶ χολωσαμένη) λεχέων καὶ πατρὸς ἔρωτος. V. 5 il codice τόδε γ' ἔπλασαν, che ripugna alla grammatica e da noi fu corretto.

veva impetuosa esser la sua mossa [1] e corrispondere a quella del rilievo di Marsiglia.

Un' altro epigramma sopra una statua di Medea in atto di uccidere i figliuoli (l. l. IX 593) non ci lascia punto indovinar il modo in cui vi fosse ideata. Callistrato (stat. 13) descrivendo in lunghi e futili andirivieni retorici una *famosa* statua di Medea, ch'egli finge aver veduto ne' confini di Macedonia, sembra si sia più applicato alla tragedia d'Euripide [2] che non ad esatta rimembranza d'opera plastica. Dopo aver rilevato gli affetti misti, gli occhi ora furibondi ora mitigati e l'espressione niente spietata o bestiale, alla fine ci offre pochi cenni palpabili: *ἦν δὲ αὐτῇ καὶ ξιφηφόρος ἡ χείρ, διακονεῖν ἑτοίμη τῷ θυμῷ, ἐπὶ τὸ μίασμα σπευδούσῃ, καὶ ἠμελημένη ἡ θρὶξ τὸ αὐχμηρὸν ἐπισημαίνουσα καὶ στολή τις πένθιμος ἀκόλουθος τῇ ψυχῇ·* Il ferro adunque era pronto, dissipata la chioma, il petto nudo. Come rilevasi da quanto abbiamo ragionato, contribuivano queste espressive particolarità a palesare nell'esterno di Medea alto grado d'eccitamento ed accrescere il patetico carattere della composizione.

L' arte antica, arrestandosi, come abbiam veduto, avanti il compimento stesso del figlicidio, però coll'ora sviluppata serie di rappresentanze non ebbe ancora esaurito il tema: essa saltando quell'atto espresse Medea nel momento che gli succede. Una statua descritta da Libanio la mostrò presso i corpi dei figliuoli or ora uccisi [3]. Nel volto, egli dice, la smania (*λύσσα*)

[1] Sopra una statua del cursore Lada è detto *anth. Plan*: 54 v. 7. sg. *πηδήσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος, οὐδὲ καθέξει | ἁ βάσις.*

[2] V. p. e. *ἐξήγησις τοῦ περὶ αὐτὴν δράματος ἦν τὸ ὁρώμενον — ὥσπερ ἄντικρυς τοῦ τεχνησαμένου τὴν ὁρμὴν εἰς τῆς Εὐριπίδου δραματοποιίας πλάσαντος τὴν μίμησιν* ecc.

[3] Liban. *ed. Reiske* tom. IV p. 1090 sg. È assai depravata quest' ecfrasi pur dopo le emendazioni che diede l. l. il ch. Jahn; però essa,

non era peranco del tutto spenta, ma gli occhi già paventavano la violata natura, e Medea stava volta a sinistra e gli sguardi fissi in terra declinando l'aspetto delle vittime, che ancora venivano urtate dal piè destro avanzato, come nel momento della strage. Un panno, vuò dir il manto, coprendo il capo e cadendo lungo le spalle esprimeva tutto [2], il doppio chitone lasciava ignudo il seno fin' alla cinta; il ferro nella destra pareva ancora minacciare i bambini, la sinistra piegata sollevava la punta del manto. – Tal concetto sì precisato e veramente degno di non commune artefice non può punto essere imaginato da Libanio, le cui descrizioni artistiche inoltre tutte sembrano meritare maggior fede che non quelle d' altri retori. Aggiungiamo di più che analoga pare fosse stata la composizione d'un quadro, cui Filippo accenna (*anth. Plan.* IV 141); in esso Medea ancora furiosa e lividi gli occhi (κανθὸς ὕφαιμος) teneva il ferro ora insanguinato (ἀρτιβρεχής) [3]. Ed una simile rappresentanza

come mostreremo in altro luogo, coll' ajuto di due manoscritti della biblioteca Barberini facilmente può ripristinarsi.

[1] Le greche parole ὅθεν καὶ τὸ σῶμα ἅπαν ἐπέρχεται καὶ πρὸς τὸ λαιὸν ἀπονεύει πρὸς γῆν ὥσπερ οὐκ ἀνεχομένην χειμένους ἰδεῖν, οὓς μανεῖσα διέφθειρε si correggano così: ὅθεν καὶ τὸ σῶμα ἅπαν ἀπερείδεται πρὸς τὸ λαιὸν καὶ ἀπονεύει πρὸς γῆν ὥσπερ οὐκ ἀνεχομένης ecc.

[2] Il relativo passo sull' autorità del codice Barberiniano II 61 f. 15 deve scriversi così: ἔπειτα φᾶρος περιβάλλει, τὴν κεφαλὴν (volgarmente τὴν Μήδειαν) καὶ καθεῖται πρὸς ὤμους κἀκ τοῦ δεξιοῦ πρὸς τὸ λαιὸν ἀναβέβληται (volgarmente ἀναβέβληκε), τοῦ δημιουργοῦ γυναῖκα δεῖξαι σπουδάζοντος, ἣν γυναῖκα δοκεῖν οὐκ ἀφῆκεν (scr. ἀφῆκαν) ἡ τέχνη.

[3] Già il Lessing in un celebre passo del Laocoonte (*Werke herausgeg. v. Lachmann* tom. VI p. 390 sg.) non conoscendo l' ingannevole glossa del manoscritto relativa a Timomaco, mise in contrasto il dipinto, cui esso accenna, a quello di Timomaco; e giustamente lo spiegò poi il Welcker *kl. Schriften* III p. 458. Nulladimeno ricadde in errore il Benndorf l. l. p. 64. Secondo lui (l. l. p. 62) anche il frivolo epigramma d' Antifilo Bisantino (*anth. Plan.* 147) concerne la Medea di Timomaco; qual asserzione, quantunque forse sia vera, non so su che argomento si fondi.

sopra vaso argenteo probabilmente formò la reale quintessenza della lepida descrizione che fa il confuso Trimalcione (Petron. c. 52): *habeo scyphos urnales plus minus C; quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes.* Chiama Cassandra la donna indotto dall' espressione che in essa spiccava di furore (μαινομένη); ed in ciò è contenuta la ragione di questo contrassenso.

Emerge dalla rassegna che abbiamo fatta di monumenti e testimonj, che dall' originaria e creatrice composizione di Timomaco scaturì una numerosa serie di affini rappresentanze, le quali, degenerando di mano in mano dall' eccelsa nobiltà del prototipo, però ripetettero il general concetto, che in esso fu per la prima volta con tanto successo incarnato, ed in conseguenza puranche conservarono non pochi de' caratteri, di cui il possente ingegno di Timomaco ebbe improntato Medea. Così sembra che tutte quelle rappresentanze si accordassero in una sorprendente espressione negli occhi di Medea; chè di essi fanno menzione quasi tutti gli epigrammi ora indicati ed un noto passo di Ovidio relativo a quadri di Medea ed Ajace che trovaronsi entro il palazzo d'Augusto [1]; ed ancora nel sarcofago *M* gli occhi di Medea assai affossati perfettamente corrispondono alle parole: ἐγκρατέως σέο θυμὸς | ὄμματα κοιλήναις. Anche nello stesso panneggiamento ritorna palese l'influenza di Timomaco

[1] Trist. II v. 525:

utque sedet vultu fassus Telamonius iram,
inque oculis facinus barbara mater habet.

Il posto a questi gemelli quadri assegnato da Ovidio, il quale in tal argomento ed in quel nesso difficilmente potè sbagliare, esclude al mio parere la general supposizione che vi si tratti della celebre coppia di Timomaco. Questo però, ancorchè sia probabilmente stato il primo, sembra non sia stato l'ultimo a dare Ajace furibondo per compagno e confronto a Medea figlicida. Libanio l. l. alla sopra riprodotta descrizione fa succedere quella d'un'analoga statua dell' Aiace μαινόμενος, il che certamente non è un caso.

perfino nella Medea d'Arles, ov'esso all'eccitata movenza non si adatta sì organicamente, come nei quadri pompejani e nelle paste. In tal serie esistita di Medee figlicide, furonvi, non è dubbio, insigni e rinomate opere in pittura e plastica [1]; e queste abbenchè ispirate dal quadro di Timomaco, d'altronde rimpetto ai relativi monumenti a noi giunti furono originali. Però nella svariata moltitudine di siffatte opere fra loro simili, che presentaronsi agli occhi dell'artista, facilmente nacque un certo ecletticismo, onde si spiegano varie singolarità, che offendono in alcuni dei monumenti superstiti. E specialmente i sarcofaghi sembra fluttuino fra diversi originali a tipi divergenti.

Il motivo psichico, sì chiaro e limpido nella Medea ercolanense, cioè nell'originale di Timomaco, e nel progresso delle svariate ripetizioni vieppiù confuso ed obliterato, non sta del tutto isolato nei monumenti. Già il Jahn metteva in una linea colla Medea di Timomaco il ciclo de' dipinti parietarj di tor Marancio collocati ora nella biblioteca del Vaticano, che esprimono Canace Pasifae, Scilla, Mirra, Fedra, Biblide [2], e riponeva

[1] Libanio l. l. espressamente attesta la moltitudine delle statue di tal soggetto: τὰ δὲ Μηδείας δεινὰ τεθέακαι μὲν τῆς Ἑλλάδος ἡ Κόρινθος, ἅπασα δὲ δι' ἀγαλμάτων ἔγνωκε γῆ, καὶ τὸ πραχθὲν ἐν ἐνὶ τεθέανται πάντες πάντας εἰς ὄψιν παραγούσης τῆς τέχνης.

[2] Cf. Jahn *archaeol. Beitr.* p. 246, e le pubblicazioni presso Raoul-Rochette *peint. ant.* tav. 1-5, Biondi *monum. Amaranziani* tav. I-VII. In allora però non se ne conobbero più di quelli cinque, che vengono verificati per iscrizioni aggiunte. L'ultima figura più tardi trovata e di lavoro meno franco e più calligrafico essendo mutilata e priva d'iscrizione è da me chiamata Biblide per certe ragioni che spiegherò in altra occasione. — Vi si può aggiungere anche una pittura pompejana di giovine donna che sta meditando con in mano una spada e fu finora chiamata Nemesis, Melpomene o Medea (Helbig l. l. n. 1265); poichè dopo quanto abbiamo esposto Medea non venne effigiata senza i bambini, si potrà scegliere fra i nomi mentovati da Ausonio *Cupid. cruci affix.* v. 37 (cf. Friedländer *über den Kunstsinn der Römer* p. 28): *parte truces alia strictis mucronibus omnes*

l'analogia di questi monumenti nella loro commune dipendenza dalla tragedia e nell'espressione pura e semplice, in cui si accordano, di disposizioni dell'anima. Parmi impertanto l'analogia di queste figure sia più stretta, più individuale [1]. Vediamo in ognuna preparàrsi una spaventevole risoluzione aizzata da tetre e prepotenti passioni, il cui impeto vien momentaneamente arrestato dalla contrarietà de' sentimenti e riflessioni, che l'incrociano. Qual concetto è forza cattivi e stimoli straordinariamente l'imaginazione pei contrapposti, che rinchiude, del momento attuale e di quello attiguo, del contegnoso aspetto e dell'interno tempestoso [2]. Sicchè mi presenta la poesia un confronto tutto appropriato nei soliloqui che presso Ovidio fanno Biblide,

et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa; forse Canace vista l'analogia della pittura di tor Marancio avrà più titoli d'esservi riconosciuta che non Tisbe o Didone. Ed è lo stesso motivo per cui Medea non crederei rappresentata in una pietra incisa ora esistente a Berlino e pubblicata da Schlichtegroll *princ. fig. de la Mythol. d'après les pierres grav. de Stosch.* P. IV n. XLVI, qual libro non è a mia disposizione. La donna che dessa mostra in agitato passo con capelli arrizzati ed in mano un pugnale fu dal Winckelmann con dubbiezza dichiarata per Furia (*descr. des pierr. grav. du baron de Stosch* p. 84 n. 356), e gli fece eco il Raspe (Tassie *catal.* n. 1514); a qual spiegazione contraddissero il Lessing (*Werke* tom. VI p. 437 not. 6), ed il Böttiger (*kl. Schriften* I p. 230 n.), che vi ravvisò Medea figlicida, opinione addottata dal Tölken (*Verzeichniss der geschnitt. Steine* ecc. p. 271 n. 151) e dal Raoul-Rochette (*choix* p. 273 n. 4). A ciò che pare questa figura appartiene a tutt' altra classe di rappresentanze, alla quale l'interpretazione del Winckelmann più si accostava che quella del Böttiger. Nulla sò dire intorno alla Medea mentovata di volo da Buonaruoti *vetri antichi* p. 16; cf. Stephani *Nimbus und Strahlenkranz* p. 66.

[1] Senonchè prescindiamo da quella di Mirra, che per la sua eccitata movenza piuttosto si agguaglia alla Medea del sarcofago di Marsiglia e del disegno Pighiano, come abbiamo di sopra rilevato.

[2] Ci asteniamo pel momento di esaminare sotto il medesimo punto di vista l' Ajace e l'Ifigenia di Timomaco. Qual ultimo quadro anche per l' analogo sviluppo del motivo, che ci presentano pitture murali e rilievi di sarcofaghi, forma un confronto assai istruttivo della Medea. Imperciocchè siamo lontani dall'acconsentire in ogni punto ai ragionamenti dell' Helbig *annali dell'Ist.* 1865 p. 330-346.

Mirra [1] ecc., sviluppando quasi la dialettica della passione, prima di secondare ai loro snaturati e funesti istinti; e potremmo paragonare anche alcune delle eroidi d'Ovidio e diversi passi d'altri poeti affini. Non v'ha dubbio che a tali episodj dovette precedere una certa fase della tragedia, ma non meno aperto si è, che direttamente essi sono derivati da Alessandrini predecessori; nè può esser stato in altra epoca, che l'arte rappresentativa abbia prescelto cosiffatti temi, i quali lusingando un gusto piuttosto raffinato, richiedevano d'altronde in chi li volesse felicemente trattare, profondo sapere delle ime potenze dell'anima umana perfino ne' più foschi errori del cuore muliebre.

L'ultima scena de' nostri sarcofaghi chiude degnamente questo insigne ciclo di maestrevoli composizioni. Medea asportando i corpi de' suoi figliuoli è in atto di salire al carro tirato da squammosi draconi alati [2], che contorti già sono per vibrarsi a volo [3] *(A g h i K n)*. La destra reggeva le briglia, la sinistra impugna la gamba di un bambino che le pende sopra la spalla, mentre dell'altro una gamba pensola dal carro. I discinti e ricchi capelli si sparpigliano attorno al viso, che altiero si rivolge all'osservatore; le vesti di lei e la clamide del fanciullo indietro svolazzano; nell'intera persona è grandiosa la movenza ed imponente il portamento. Medea qui sembra ente sovrumano ed è difficile disconoscere il concetto, che volle in essa esprimere l'artista da cui fu ideata: Me-

[1] cf. Ov. *met.* IX 474 sgg. X 320 sgg. cf. pure il monologo d'Altea VIII 481 sgg.

[2] Seneca *Med.* v. 1031 sgg. *squamosa gemini colla serpentes iugo | submissa praebent.* cf. Ovid. *fast.* II 41, met. VII 218; Valer. Flacc. I 224, V 454.

[3] L'alzarsi in aria sopra *K* è inoltre espresso nella personificazione della Terra sdrajata al suolo e palesando stupore colla mano alzata, figura che identica ritorna nei sarcofaghi col ratto di Proserpina.

dea, uccisi i bambini ed alzandosi nell' aere sul carro del Sole [1], apparisce spogliata del suo donnesco carattere ed ormai ribalena quella originaria sua natura demonica e feroce, che le è propria mitologica sostanza e nel congiungersi a Giasone sembrò vincolata. Non saprei meglio illustrare la superba bellezza di questa composizione che avvertendo un fatto finora sconosciuto. In un taccuino del gran Baldassare Peruzzi conservato nella biblioteca municipale di Siena trovasi copiata questa figura in uno schizzo accennato a pochi tratti di penna coll' ingegnosa leggerezza di quelli maestri, e sul foglio opposto in più piccola misura e bozzo ancora più rapido si riconoscono le altre scene de' nostri sarcofaghi senza offrire notevole discrepanza. Alcune figure sono ommesse e non in ognuna il movimento e abbastanza chiaro; gli accessori mancano tutti [2]. Sembra peraltro, che l'originale di questo disegno non sia identico con alcuno de' conservati sarcofaghi ed esprima un esemplare o perduto o nascosto. Probabilmente il Peruzzi, colpito dalla bellezza della Medea fuggente, la copiò coll'intenzione d'approfittarsene in quelle pitture decorative a chiaroscuro che imitano rilievi a stucco, in qual genere egli era valentissimo; almeno sulla parete delle loggie del Vaticano dipinta da Giovanni da Udine certi quadretti in mezzo fra gli

[1] Cf. Eurip. *Med.* v. 1316, Ovid. *met.* VII 398, Apoll. Rhod. III 308 sgg.

[2] Siccome un lucido di questo bozzo, che pregato per me gentilmente volle prenderne il ch. sig. Enea Silvio Piccolomini Sienese, nella spedizione andò perduto, mi contento di comunicare la descrizione che mi notai vedendo di volo quel taccuino: *Figura (muliebre?) ritta, sotto essa i bambini coi regali; Glauce, con accanto la nutrice che alza le braccia parlando a Glauce, dietro la sedia busto femminile; figura maschile clamidata colla persona rivolta verso destra; padre di Glauce che sembra afferrarle i capelli, Glauce precipitando colle mani alzate; i due bambini che giuocano.*

ornati mostrano analoghe figure, in cui sembra trasparire la reminiscenza della Medea sul carro a draconi.

Pur essa parte de' nostri rilievi riproduce senza contrasto una celebre composizione. Quale medesima o simile avrà puranche influito in varie pitture vascolari [2] e terrecotte [3], che presentano lo stesso soggetto. Di più Valerio Flacco, descrivendo un ciclo di rilievi relativi alla storia degli Argonauti e fabbricati da Vulcano in argento sulle porte del colchico tempio di Febo, vi mentova in ultimo luogo Medea fendente l'aria *aligeris anguibus* e *caede madens*; qual argomento tanto meno sembra finto dal poeta, imperciocchè lo precede un altro che anch'esso trova riscontro in una scena de nostri sarcofaghi [4].

Ormai altro non ci rimane che a raccogliere in brevi parole quelle conseguenze delle nostre esposizioni, che per loro conformità tendere sembrino ad un medesimo e più generale risultamento.

Divergendo dai commentatori, che mi hanno prece-

[1] Forse alcune volte vi s'immischia pure la memoria della somigliante figura di Cerere; cioè in quei tempi la Medea sul carro a draconi probabilmente fu anch'essa ritenuta per Cerere, come il Bellori più tardi vide nei nostri rilievi le avventure di Cerere.

[2] Fuori due testè citati (p. 48 not. 2 n. 1 e n. 3) cf. Raoul-Rochette *monum. inéd.* pl. 6, ove Medea con mesto volto ancora tenendo il ferro stillante di sangue siede sopra un dracone. Rassomiglia una pietra incisa della collezione Hope presso Cadez *choix* p. 275, 2.

[3] Ne è pubblicata una nella *revue archéologique* II p. 355; qual volume siccome non mi è a mano, non posso decidere, se la medesima forse sia identica con una terracotta da me veduta nel museo nazionale di Napoli, che presenta Medea in vestiario orientale su d'un carro a draconi alati. Un'altra analoga del museo di Berlino è mentovata da Pyl *de Med. fab.* p. 76.

[4] Furonvi espresse secondo Valerio (V 440-451) fra altre storie le seguenti: le nozze di Medea e Glauce in Corinto osservate dalle Furie (*spectant ab limine?* cf. Virg. *Aen.* IV 473, Seneca *Herc. Oet.* v. 612 ecc.); Medea preparando i regali funesti; le fiamme, onde Glauce presso l'ara arde, invadono il palazzo di Creonte; la fuga di Medea. La simmetrica corrispondenza visibile nelle singole composizioni, onde Valerio adorna quelle imposte, fu rilevata dal ch. Meyncke *rhein. Mus. N. F.* XXII (1867) p. 366 sgg.

duto, abbiamo a costatar, che nel ciclo di queste composizioni incontrammo non poche particolarità, che nella Medea d'Euripide non trovino riscontro o stiano in contraddizione col contenuto di essa. Rammentiamo la contiguità delle nozze alla catastrofe, l'Imeneo letale, la lettera da Medea a Glauce mandata, il sagrificio di Glauce e la sua morte presso l'ara. Che poi nell'ultima scena alla partenza di Medea Giasone non sia presente come nella tragedia Euripidea, potrebbe derivare da una posteriore versione della favola, secondo cui egli periva nelle fiamme con Glauce e Creonte; ed in tal modo l'unione di queste tre persone nella seconda scena diverrebbe ancora più significativa.

Siffatte proprietà della rappresentanza tanto meno si vorranno attribuire alla libera imaginazione degli artisti, poichè siamo riusciti maggiormente a trovar altrove riferite le peculiari circostanze cui si adattano queste composizioni; ed in ciò massime spiccò il fatto, che i nostri rilievi alla tragedia di Seneca stiano più vicini che non a quella d'Euripide. Di più i poetici concetti delle due prime composizioni, armoneggiando fra loro in modo che quello della prima è sviluppato e compito nella seconda, e corrispondendo in pari tempo a certi versi di Seneca, si riconobbero dovuti ad un medesimo poeta che preparò a qualche pittore tal argomento [1]; ed ora ci sia lecito d'aggiungervi la conget-

[1] Si rileva da quanto ragioniamo, che la nostra opinione intorno alle condizioni, in cui stavano coi poeti gli antichi artisti, assai differisce da quella esternata dal ch. Stephani (*compte rendu* 1863 p. 197-206 ed altrove). Questo cioè crede gli artefici avessero al pari coi poeti direttamente attinto le singole circostanze delle favole dalla bocca del popolo. Dal quale sviamento al mio parere li preservò accorto intendimento dell'arte che esercitarono e la coscienza della diversità de' mezzi communicativi, di cui dispongono la poesia e l'arte figurativa. Non posso inoltrarmi qui, nella vasta quistione; parmi però che nel complesso di queste ricerche si osservino sufficienti motivi per giustificare la mia divergenza dai principj dello Stephani.

tura, che pure gli originali di queste due scene erano del medesimo pittore e quasi formarono una composizione. Le poetiche proprietà di quei concetti poi c'indussero a supporre, che quel poeta appartenesse all'epoca alessandrina. Nell'esame della terza scena erano analoghi i nostri risultati ivi assicurati inoltre dal nome di Timomaco. Ed abbenchè intorno all'ultima più semplice non possiamo far valere particolari argomenti persuasivi, però il patetico carattere della figura di Medea, la pertinenza del soggetto e la compagnia stessa, in cui trovasi, ammettono di applicare anche ad essa i generali risultati, che ottenemmo sopra quelle che la precedono.

Queste conclusioni assumono una certa importanza, quando terremo a calcolo, che neanche fra gli altri sarcofaghi finora riferiti a favole Euripidee, come quelli di Fedra, Ifigenia, Alope, Alceste, Protesilao, vi sia alcuno le cui rappresentanze più o meno da esse non si scostino, e che eziandio relativamente a questi si è in parte verificato corrispondere maggiormente a Seneca tragico, presso cui le favole di altre circostanze e novelli concetti si rivestono. La concordanza di questi fatti sembra ci spinga a cercare i diretti originali sì poetici che artistici de' rilievi di sarcofaghi nell'epoca ellenistica, tanto per tempo quanto per gusto più vicina ai Romani dell'impero.

C. DILTHEY.

RILIEVO DI ANAGNI CON RAPPRESENTANZA DEI SALII.

(tav. d'agg. E)

Quando nell'estate dell'anno 1867 mi trovai in Anagni, l'amico Raffaelle Ambrosi ebbe la compiacenza di svolgere la mia attenzione sopra diverse antichità, che di fresco si erano scavate costì occasionalmente alla fabbrica d'una casa particolare nel centro della città, ed in ispecie sopra un monumento, che non rimarchevole com'era per mole ed arte, pur tuttavia ci parve pregevole a ragion dell'istruttiva sua rappresentanza. È desso un rilievo di marmo greco fino, che sopra 0,21 metri di altezza misura 0,23 di larghezza; è mancante a destra ed a sinistra, mentre intatti restarono i due orli orizzontali al disopra ed al disotto. A giudicar dalle proporzioni e dal carattere del lavoro, ch'è di buona epoca romana, non anderebbe errato di molto chi lo supponesse parte d'un fregio o, ciò che sembra più probabile, della rinvestitura d'una base.

Quel che oggi resta dell'originaria composizione, che senz'altro era di molto più prolungata, sono tre figure maschili in costume sacro, le quali ad egual distanza l'una dall'altra s'inoltrano verso sinistra a passo solenne. Della terza figura a man dritta manca ora la parte superiore; ma in quanto ne rimane, corrisponde intieramente alle due altre, che hanno conformi tra loro gli attributi ed il vestiario, le proporzioni e perfino la mossa. Le medesime vestono tuniche lunghe cinte sotto il petto e portano un'asta colla destra, un'elmo sul capo ed uno scudo al braccio sinistro. L'asta o il bastone che sia, la cui lunghezza quasi è di due terzi della statura delle persone, al disopra come al disotto

è munita d'un piccolo globetto, talchè sotto più rapporti rassomiglia al cosidetto ditirso, che spesso veggiamo nelle mani di Menadi o Satiri nel tiaso bacchico. L'elmo è di forma tonda, che esattamente circonscrive quella del capo, ha due guanciali (*bucculae*) che l'uniscono sotto il mento, ed è adorno di due penne o ramoscelli che s'ergono da ambedue le parti, costume ben conosciuto da molti monumenti dell'Etruria e massimamente della bassa Italia. Lo scudo è di forma ovale e mostra nel bel mezzo in rilievo la testa della Gorgone, d'attorno alla quale concentricamente e con certi intervalli girano diverse strisce di piccolissimi ornamenti, maniera di fregio che rammenta quegli scudi ceretani antichissimi del Museo Gregoriano.

Confesso non essermi imbattuto fin ora in altra rappresentanza monumentale dello stesso soggetto, ed aver motivo anzi di credere che nei musei di Roma almeno non esista. Qualche insegnamento pertanto possiamo rilevare dalla considerazione di alcuni monumenti sotto certo risguardo analoghi. Chè dovunque nei rilievi d'arte greca o romana incontriamo figure di persone disposte in fila ed in atteggiamento conforme, l'identità delle mosse esprimendo in maniera ben chiara l'effetto della musica, ci addita una danza di carattere solenne. Tal'è per esempio il ballo spesso ripetuto delle Ore (*Ann. dell'Inst.* 1863 tav. d'agg. L. *Rev. archéol. n. s.* II, pl. XVIII) e delle Cariti (Pistolesi *il Vat. descr.* IV, 43. *Gall. Giustin.* II, 64); quello dei Pirrichisti (Rangabé *antiqu. hellén.* II, pl. XXI, p. 705) e dei Coribanti (*Mus. Pio-Clem.* IV, 9). Quindi chi anche di volo confronta gli accennati monumenti, non potrà negare doversi con certezza riconoscere sul monumento di Anagni una danza sacra.

Se passiamo poi a rassegna i conosciuti riti antichi, nei quali entrasse la danza, non saprei quale meglio combini che quello dei Salii. Tunica, scudo, asta ed elmo furono il loro corredo sacro al dire unanime degli autori. È vero che in alcuni particolari meno essenziali il rilievo anagnino non va d'accordo con le loro descrizioni; ma tali differenze appariscono ovunque veggiamo cose della natura o costumi della vita riprodotti dall'arte antica che allora, più mai, si ristringe a dare i concetti principali. Del resto nemmeno gli stessi rapporti degli autori concordano fra loro in tutti i punti. Così il solo Dionisio di Alicarnasso II, 70 vuole aver portato altresì i Salii la spada al fianco e in sulla tunica la *trabea*. Anche in quanto alle *ancilia* si nota gran divergenza nelle tradizioni. Secondo la minuta descrizione che ce ne tramanda Plutarco nella vita di Numa cap. XIII, esse rassomigliarono del tutto agli scudi delle statue di Giunone Lanuvina, e tal forma hanno difatto quegli scudi sopra monete della gente Licinia (Riccio XXVII, 19. 20) e di Antonino Pio (Eckhel *Doct. N.* VII p. 13), che si credono essere *ancilia*. Dionisio l. l. all'incontro parla d'una forma quadrata: ἡ δ' ἐστὶ (sc. πέλτη) ῥομβοειδεῖ θυρεῷ στενωτέρας ἔχοντι λαγόνας ἐμφερής, οἵας λέγονται φέρειν οἱ τὰ Κουρήτων παρ' Ἕλλησιν ἐπιτελοῦντες ἱερά. Ovidio al fine, nel terzo libro dei *fasti* v. 377, 378:

Atque ancile vocat, quod ab omni parte recisum est,
Quaque notes oculis, angulus omnis abest

accenna chiaramente, come già s'accorse il Gutberleth *de Saliis liber singularis cap. XIII*, ad una forma tonda, eguale dunque o simile a quella degli scudi sul rilievo di Anagni. Se nulla quindi, per quanto mi

appongo, seriamente s'oppone alla proposta spiegazione, essa riceve una bella conferma invece da una moneta di Domiziano (Cohen *m. imp.* I. pl. XVIII, n. 315, cf. anche p. 392 n. 37-43), battuta in onore dei *ludi saeculares*, sulla quale apparisce una figura in cui a buon dritto fu riconosciuto un Salio: figura che in tutto e perfino in quanto alla forma singolare dell'asta corrisponde a quelle descritte del rilievo anagnino. Altre rappresentanze dei Salii, onde di più dovrebbe avverarsi la spiegazione, sembra non esistano; giacchè almeno quei due monumenti che vanno per tali fin dai tempi del Gutberleth, debbono senza dubbio restar da banda. L'uno è un rilievo della villa Medici (Bellori *admiranda urbis Romae* tav. 41; Montfaucon *antiqu.* II, pl. 42) che presenta una riunione di persone togate, fra le quali qualche littore e due figure con bastoni ed elmo ad apice: quest'ultime furono prese per Salii, a torto credo per l'assoluta mancanza delle *ancilia*. L'altro è una pietra incisa conservata a Firenze (Augustini *Gemm. et sculptur. antiqu.* I, n. 752. Gori *Mus. Florent.* II, 23) che fa vedere due servi dei Salii portanti sulle spalle un bastone, dal quale pendono tre *ancilia*. Il concetto stesso di codesta composizione e il carattere del disegno, l'iscrizione etrusca quindi del tutto anormale e sconvenevole, di più il vestiario dei supposti Salii ch'è abbastanza curioso, in ispecie il loro mantello stranamente ricamato, mi destano gravi sospetti sull'autenticità della pietra, sospetti che oserei esternare in maniera anche più precisa, se non vedessi un Eckhel (*D. n.* VII, p. 14) ed un Preller (*Römische Mythologie* p. 314, 1) essere rimasti in proposito senza scrupoli di sorta.

Potrebbe darsi che le accennate differenze fra le descrizioni dei Salii dateci dai diversi scrittori, deri-

vassero almeno in parte da certe varianze esistenti nello stesso rito di quei sacerdoti. Giacchè, come in generale sappiamo più riti romani essere stati ripetuti nei municipii (Ambrosch *Studien* I, p. 73, Henzen *Ann. dell'Inst.* 1863 p. 280), così conosciamo dei Salii oltre i due collegi della città di Roma a Tibur, Alba, Tusculum, Lavinium, Verona o Brescia (Becker-Marquardt *Handbuch* IV, p. 369, 2500) e perfino a Saguntum (Hübner *Monatsber. d. Berl. Akad.* 1860, p. 425 seg.). Arroge che i diversi collegi celebravano diverse divinità, a Roma Marte e Quirino, a Tibur Ercole e che sopra i riti Saliari di quest'ultima città esisteva una memoria speciale secondo Macrobio *Saturn.* III, 12, 7 *Octavii Hersennii liber qui inscribitur de sacris Saliaribus Tiburtium.* In faccia a questi fatti, sebbene non niego che il rilievo di Anagni possa riferirsi ai riti propriamente romani, inclino piuttosto a crederlo riproduzione d'un culto locale. Il quale quantunque non ci sia attestato direttamente, mi vien reso probabile però per un passo importante di Marco Aurelio (Fronto *epp. ad M. Caes.* IV 4, p. 66, ed. Naber) sopra la ricchezza di Anagni in fatto d'istituti religiosi: *priusquam ad villam venimus, Anagniam devertimus mille fere passus a via. Deinde id oppidum anticum vidimus, minutulum quidem sed multas res in se antiquas habet, aedes sanctasque caerimonias supra modum. Nullus angulus fuit, ubi delubrum aut fanum aut templum non sit. Praeterea multi libri lintei, quod ad sacra adtinet. Deinde in porta cum eximus, ibi scriptum erat bifariam sic: Flamen sume samentum. Rogavi aliquem ex popularibus, quid illud verbum esset? Ait lingua hernica pelliculum de hostia, quam in apicem suum flamen cum in urbem introeat inponit.*

Gottinga. OTTO BENNDORF.

Giunta.

Questo rilievo fu rinvenuto precisamente nello stesso luogo, ove si trovò la iscrizione di Ti. Cl. Crescenziano illustrata dal ch. Giorgi nel *Bull.* 1859 p. 45, cioè nella piazzetta di S. Michele già orto delle Monache della Carità. È di proprietà dei sigg. fratelli Passa i quali nella stessa circostanza rinvennero due iscrizioni, l'una intera scolpita sopra un masso di travertino e d'epoca abbastanza antica, l'altra sopra una tavola di marmo bianco assai danneggiata; e sono le seguenti:

1.

M · TITIVS · G · F
M · RVFEIIEIVS · M*f*
· PR

2.

. . . . . (?) *subsel*LIO · ANTE · AED*em*
*q . aelio . tuberone . paull*O · FABIO · MAX · CO*s* (a.u.743)
. . . . RTIVS · Q · F
. . . . GEMINVS
· L · ABVTTIO · IASONI

Il nome nella l. 2 della prima deve leggersi *Rufelleius* (cf. *I. N.* 3779. 4785).

Oltre queste due iscrizioni vennero alla luce altri avanzi d'oggetti d'arte assai guasti, fra' quali la statua d'un giovanetto (verisimilmente un ritratto) coll'attributo di Ercole, cioè la pelle leonina che ne ri-

copre la testa, la quale con tutto il torso è ben conservata, manca però delle braccia e della parte inferiore delle gambe: faceva parte d'un gruppo. Il luogo del rinvenimento sembra essere stato un bagno, poichè si trovarono vari pezzi di condotti di piombo, molti avanzi di vasche di marmo, un muro di mattoni in forma circolare, e molti pezzi di musaico bianco e nero, e presso il detto muro circolare due o tre palmi di musaico bellissimo formato di marmi a vari colori. R. Ambrosi.

SARCOFAGHI CON RAPPRESENTANZE DEL MITO DI MELEAGRO.

(Mon. dell' Inst. vol. VIIII. tav. II.)

Pubblicando una nuova scelta di sarcofaghi riferibili al mito di Meleagro mi sia lecito di sottomettere ad un nuovo esame la spiegazione dei monumenti di già conosciuti, tanto per fissar i posti da assegnarsi ai nuovi, quanto per assodare il fondamento della spiegazione medesima.

Non sarà inutile una tale revisione dopo i lavori dell' Helbig e del Kekulé, imperocchè quegli nella sua memoria inserita negli *Annali* dell' anno 1863 p. 81 e sgg. volle soltanto dichiarare qualche punto interessante, mentre l'altro nella sua dissertazione sopra la favola Meleagrea toccava, sì, la più gran parte delle questioni relative, ma non pare sia stato sempre felice nello sciogliere, essendochè trascurò più d' una volta di confrontare fra loro i concetti, cosa tanto necessaria in questo genere di monumenti. Le scene che secondo l' ordine degli avvenimenti occupano il primo posto e che nell' istesso tempo sono le più frequenti

sui monumenti conservatici, si riferiscono alla caccia del cinghiale.

Per il commodo del lettore ripeto qui la lista fatta dall'Helbig l. c. coi supplementi necessarii.

A nel palazzo Doria Panfili. Braun *A. Marmorw.* II, 6.
B nel museo Lateranense. Garrucci *M. L.* XXXIV, 2.
C nel palazzo Mattei. *Mon. Matt.* III, 30.
D nel cortile del museo Capitolino, pubblicato per la prima volta sulla nostra tavola dei Monumenti al N. 4.
E sulla facciata del casino Rospigliosi, pubbl. dal Beger *Meleagrides* p. 10 da un disegno del Pighio: Jahn *cod. Pigh.* N. 213.
F nel cortile del palazzo Massimi. È da notarsi che questo rilievo è identico con quello riferito dall'Helbig alla lettera *L*, pubblicato dallo Spon *Miscell.* p. 32. Lo noterò colla sigla *FL*.
G nella villa Medici, pubblicato dal Beger l. l. p. 21. Jahn l. l. N. 215.
H frammento che si trova nella stessa villa.
I e *K* frammenti poco importanti incastrati nelle facciate laterali del casino di villa Panfili.
L vedasi *F*.
M e *N*. piccoli frammenti del museo Chiaramonti.
O nel duomo di Salerno. Gerhard *A. Bw.* 116.
P nella villa Pratolino presso Firenze. Gori *inscr. etr.* III, 36.
R a Lione. Millin *gall. myth.* tav. CIII.
S nel Louvre. Clarac. II pl. 198 N. 703.
T a Pisa. Lasinio *sculture del campo santo* CIX, CX.
U a Spalatro.
V nel mus. Capitolino, pubblicato negli *Annali* 1863 tav. d'agg. A.

A questi aggiungo i seguenti:

W nel giardinetto segreto di villa Panfili, molto somigliante a *D* e pubblicato sulla nostra tav. II. al N. 3.
X nella villa Massimi detta «in hortis Sallustianis» simile a *P*.
Y nel vestibolo della chiesa a Trinità La Cava. Questa replica di *O*, indicatami dal sig. Helbig, è da me stata esaminata nell'estate scorsa.
Z a Castel Torre Nuova (via Prenestina) che mi è noto da una descrizione communicatami dall'Helbig e da un abbozzo che me ne fece il sig. Schlie. È raffigurata in essa solamente la caccia ed ha la particolarità che tutte le figure sono vestite della clamide all'infuori di Meleagro stesso.
AA frammento nel giardino della Pigna.
BB frammento nel palazzo Corsetti con le figure di Diana e d'Anceo la cui piccolezza prova che apparteneva al coperchio d'una cassa sepolcrale. Altrimenti la scena della caccia orna sempre la facciata dell'area stessa.
CC altro frammento del palazzo Corsetti.
DD sarcofago intero nella villa Miliidi, baccellato al solito, ma distinto di

tre nicchie. In quella del mezzo è scolpito Meleagro appoggiandosi sull'asta e dietro di lui il cinghiale ucciso; nelle altre due appaiono le figure d'Atalanta e d'uno dei cacciatori feriti.

EE bassorilievo del palazzo Albani, descritto dallo Zoega nei *Bassirilievi di Roma* I p. 76.

FF rilievo disegnato dal Pighio (Jahn l. l. N. 214) e pubblicato dal Beger *Meleagrides* p. 19. Non so onde lo Jahn abbia cavata la notizia che esista nella Villa Aldobrandini a Frascati, dove non l'ho trovato.

Sono smarriti i due sarcofaghi seguenti:

GG esistente ancora nell'anno 1814 nella villa Miollis (Aldobrandini) al Quirinale, descritto da F. A. ed A. Visconti al N. 207: *Bassorilievo lungo palmi nove e mezzo, alto palmi due e mezzo, rappresentante la caccia di Meleagro, il suo ritorno nella città (?) ed in fine Altea, sua madre, che pone il tizzo fatale sopra il fuoco: vi sono in tutto rappresentate quindici figure ed ha molta particolarità.*

HH Neppure esiste più un sarcofago della villa Strozzi presso la piazza di Termini di cui fa menzione lo Zoega nei *bassirilievi* I p. 219 segg. Venne communicatami da un'amico a Bonna la copia d'una descrizione che ne fece lo stesso archeologo. La trascriverò nel corso di quest'articolo.

Vedesi ripetuta la scena della caccia pure sopra due piccole urne cinerarie, l'una delle quali trovasi molto guastata nel cortile dell'Istituto *II*, l'altra *KK* nella villa Pacca (disegno presso l'Istituto). In fine menziono due sarcofaghi ed un frammento ove, come altrove, Amorini fanno le veci delle figure originarie *LL* nel cortile del Belvedere; *MM* di cui si è conservato il disegno nella raccolta del Cavaceppi III, 12; *NN* frammento del museo Chiaramonti.

Volgendoci dunque a queste scene poniamo per fondamento della disquisizione il sarcofago *A* come l'esemplare il più importante e più completo di tutta la serie. Già nella prima figura, cominciando dall'angolo sinistro della facciata, incontriamo una difficoltà non da sciogliersi se non per il confronto degli altri monumenti. Non v'ha dubbio doversi spiegare per Eneo, re di Calidon, l'uomo barbato in ricco ed ampio vestimento colla spada al fianco, il capo cinto d'una benda. Inoltre si vede bene che chi fece il nostro rilievo, volle renderlo spettatore della caccia tanto fatale per il suo figlio: il che è ancora più chiaro in *T*, *P*, *I*, ove prorompe con qualche fretta dal fondo della com-

posizione; ma non è meno chiaro che con questa supposizione non combina il vederlo vestito d'una foggia tanto poco conveniente ad una scena di caccia. Contentandoci per il momento d'aver notato questa difficoltà, osserviamo la figura seguente. È dessa un eroe barbato, cinto d'una pelle di leone, con una bipenne poggiata sull'omero sinistro. Cammina fortemente a destra [1]. Il Gerhard lo prende per Tosseo, denominazione adottata dal Kekulé p. 49, nel mentre lo Helbig accostasi all'opinione dello Jahn che l'ha spiegato per Anceo (*Bull. dell'Ist.* 1846 p. 131-133): e ciò con ottima ragione essendo la bipenne un contrassegno indubitato di questo eroe. L'aveva figurato con questo strumento lo Scopa nel timpano del tempio di Tegea (Paus VIII, 45, 6 sgg.)

Dovremo aspettarci dunque d'incontrare altre figure nell'atto di andare alla caccia, ma già alla seguente trova difficoltà questa nostra aspettativa. È dessa una cacciatrice giovine che, veduta di faccia, inchina un poco la testa tenendo in ambedue le mani un'asta innanzi di se. Viene spiegata essa dal Braun ed Helbig (p. 83) per Diana, la quale apparisce in questo posto sui rilievi *B*, *C*, *E*, *F*, *P*, *X*, nel concetto ben noto della dea di Versailles. Ma non intendendo perchè l'artefice, se voleva rappresentare Diana, avesse variato questo tipo fisso e certo, ed essendo inoltre questa figura priva d'ogni contrassegno della dea, non posso essere della stessa opinione. Senza dubbio essa è Atalanta, la quale nella stessa movenza appare pure su

[1] Su *Y* porta la mazza appoggiata all'omero, pensando lo scarpellino senza dubbio ad Ercole. La clava, che viene gestata dalla stessa figura su *S* in modo d'un bastino, pare sia di ristauro moderno. Ordinariamente tiene nella destra la cordella d'un cane. Su *W* è involto d'un panneggiamento.

NN e su *S*. In quest' ultimo rilievo ella trovasi accanto a Meleagro, riunione, che al mio parere deve supporsi anche per l' originale. È chinata la testa della giovane un po' innanzi ed inoltre non tocca colla sinistra la punta dell'asta, ma sembra tornarla nelle mani. L' assieme del concetto esprime in una maniera naturale e graziosa un certo pudore verginale, che crediamo cagionato per le parole del giovane, il quale accompagna il suo discorso col gesto significante di una franca assicurazione. Credo dunque esservi raffigurato Meleagro nell'atto di palesare il suo amore ad Atalanta [1]. Anche su *S* appare il re di Calidon, figura qui non meno incommoda che sugli altri rilievi e che, non posta in rapporto nè col giovane nè con la donzella, ripete soltanto colla destra il gesto di quello per ella stessa poco significante.

Credeva una volta che ci levasse da cotal imbarázzo il sarcofago *W*. Vedesi in esso Atalanta camminando a destra, ma volta la testa dietro ad Eneo che fa il gesto accennato. È chiaro: egli l' invita a ritornare nella città alla cui porta egli stesso s' avvicina. Mi pareva dunque possibile che una tale scena fosse fondata nella stessa favola. Raccontaci Apollodoro I, 8, 2 che Cefeo ed Anceo ricusassero di andare alla caccia con una donna, e sappiamo dai frammenti serbatici che nella favola euripidea mosse scandalo vedere una donna occupata di affari virili. Sarebbe da confrontarsi principalmente il frammento 521 presso il Nauck :

ἔνδον μένουσαν τὴν γυναῖκ' εἶναι χρεὼν
ἐσθλήν, θύρασιν δ' ἀξίαν τοῦ μηδενός.

Ma è una supposizione ancora più probabile che

[1] Lo stesso soggetto è riconosciuto dall' Helbig con probabilità nella facciata laterale del sarcofago Capitolino *V*.

precisamente queste due figure siano i frammenti rimastici di un' altra scena che ci è conserbata sui due sarcofaghi capitolini (*D* e *V*) e misere traccie della quale vedonsi pure nella lastra Mattei (*C*). Imperocchè su *D*, che è molto somigliante a *W*, incontriamo lo stesso concetto di Atalanta. Pure qui la donzella si rivolge ad Eneo, ma questi si vede posto in rapporto con due altre persone: scena di cui l' Helbig ha felicemente spiegato l' argomento. Vediamo ivi il re di Calidon rimandante il suo figlio alla figura allegorica della Virtù. Questa scena d' indole proprio romana e che in nessun modo combina col mito greco, sembra esser inventata per rimpiazzare quell'amorosa ed approssimare tutto l' argomento alle rappresentanze tanto frequenti d' una caccia senza veruna relazione del mito, ove la Virtù è la compagna del cacciatore. Che Atalanta andando alla caccia si rivolga ad Eneo che sta allontanando il di lei amatore, pare sia una idea non infelice di chi fece il sarcofago [1]. Manca essa del tutto su *V*, cassa sepolcrale di una conservazione perfetta. Sulla lastra Mattei (*C*) eziandio è stato omesso Eneo stesso, restando così la Virtù col giovine eroe di Calidon.

Questa scena in poi abbreviata, finalmente rimase Eneo solo, ridotto con qualche variazione del concetto ad essere quello sconveniente spettatore della caccia quale l' incontriamo sulla più gran parte dei sarcofaghi storiati del mito calidonio. Ritornando dunque al sarcofago Doria, nella parte fin adesso considerata incontriamo gli avanzi di tre scene: nella figura d' Atalanta il frammento della scena amorosa ove fu composta con

[1] Le variazioni nel concetto della stessa figura nell' angolo sinistro di *DD* – Atalanta va a sinistra tornando il capo a destra – spiegansi per lo studio di simmetria, nel quale essa doveva mettersi colla figura corrispondente nell' altro angolo.

Meleagro; in quella d' Eneo il frammento d' un gruppo destinato originariamente per rimpiazzare il precedente; in fine pella figura d' Anceo ci viene accennata una terza: vale a dire l' uscita per la caccia. Questa, secondo l' ampiezza o strettezza dello spazio da riempirsi, offre un numero più o meno grande di figure, onde sarebbe difficile di farsi una giusta idea dell' originale. Senza dubbio esisteva in essa quel *bipennifer Arcas*, figura della quale non è sprovveduta alcuna delle copie che ci sono conservate. Quanto alla figura della Diana, che è una delle frequentissime (appare su *B*, *C*, *E*, (*FL*) *G*, *N*, *P*, *S*, *T*, *Z*, *BB*), non ardisco affermare lo stesso. Il di lei partecipare alla caccia è giustificata dall' Helbig, ma resta sempre un additamento, per così dire, estraneo, come già ci appalesa il concetto non inventato per questa scena, ma cavato da una statua rinomata.

I Dioscuri cavalcanti o conducenti i loro cavalli per la briglia non si trovano di rado: Il primo concetto havvi sui rilievi *S*, *Y*, ove solamente l' uno si è conservato; l' altro su *I*, *P*, *X*, *B*; l' uno riunito coll' altro su *O*. Inoltre talvolta appaiono pure portatori di reti (*W*, *X*), altrimenti rimandati alle facciate laterali. Segue poi nella più gran parte dei monumenti la caccia stessa; solamente in *W* e *D* havvi inserita ancora un' altra scena. In quello vediamo un giovane nudo meno la clamide, la lancia nella sinistra: indubitatamente Meleagro stesso, il quale sta per andare a destra rivolgendo la faccia indietro ad uno dei Dioscuri, dei quali l' uno tocca il gomito dell' eroe, come se avesse a dirgli qualche cosa. Le stesse figure trovansi anche su *D*, sebbene in un altro ordine. Or che solamente *W* abbia conserbata la composizione originaria, lo mostra al mio parere la scena seguente

sui rilievi *A*, *E*, *T*, *W*, *Y*, *DD*, *EE*, ove nello stesso modo, come qui, l'uno dei fratelli afferra il braccio di Meleagro, che in ferma posizione aspetta il cinghiale prorompente. È ben evidente l'intenzione dell'artista, che volle in tal modo mettere in chiara luce l'ardita impresa del giovane valente.

Abbiamo dunque due scene, ambedue esprimenti lo stesso pensiere. La più espressiva senza dubbio è la seconda: laonde non c'inganneremo prendendo questa per l'originaria.

Noterò qui uno sbaglio aperto di chi fece il sarcofago salernitano, perchè fu motivo d'un errore degli interpreti. Appare sopra la spalla destra di Meleagro una testa con acconciatura femminile, la faccia ed una mano alzate verso il cielo, che è stata spiegata dal Gerhard e dal Kekulé p. 47 come appartenente ad Altea la quale alzi « invidiosamente » lo sguardo. Ma c'insegna un colpo d'occhio gettato sopra gli altri rilievi che appunto questo sia il posto ed il concetto d'uno dei Dioscuri. Dobbiamo dunque supporre che allo scarpellino erano dati i disegni della scena della sortita per la caccia e della caccia stessa. Omesso nella seconda l'uno dei fratelli a causa della strettezza dello spazio, per non lasciar solo l'altro, variò il di lui pileo in tal modo come ora lo vediamo.

La prossima scena, cioè l'attacco stesso del cinghiale, non offre nessuna difficoltà, se non quant'alla denominazione dei feriti dalla belva infuriata.

Il giacente al suolo, che sia una persona meno distinta e forse un servo, ne fanno fede le forme del corpo, la faccia, che è in alcuni esemplari quella di un ragazzo (*V*), e l'esomide della quale è vestito. Sembra dunque un mero capriccio dell'artefice la benda che gli cinge il capo su *A*. Scostasi dal concetto or-

dinario il rilievo Medici (*G*), dove il caduto è sollevato da un' altro che gli sta dietro, anch' esso vestito dell' esomide. Il concetto ci rammenta le parole di Pausanía VIII, 45, 7, ove descrive il gran gruppo statuario di Scopa: *κατὰ δὲ τοῦ ὑὸς τὰ ἕτερα Ἀγκαῖον ἔχοντα ἤδη τραύματα . . . . ἀνέχων ἐστὶν Ἔποχος*, ma sono tanto lontano dal riconoscere su *G* l' eroe arcade, quanto mi parrebbe infruttuoso, se alcuno volesse mettere in rapporto i nostri rilievi con quel capolavoro dell' arte greca.

Occupando Anceo un posto distinto nella tradizione fra i feriti dal cinghiale, si è voluto riconoscerlo in quell' eroe barbato, che appoggiandosi sull' asta, colla destra tocca la ferita che ha nella gamba. Ma siccome mi sono persuaso esser Anceo quello che colla pelle e colla bipenne s' incammina verso la caccia, così mi pare sia impossibile di riconoscere quell' eroe in una figura sprovvista interamente di quei contrassegni caratteristici. Neppure profitterei di quella graziosa terracotta di Milo, pubblicata dallo Jahn (*Ber. d. saechs. Ges. der W.* 1848 p. 123-130), se credessi esser giusta la sua spiegazione della figura corrispondente. Per altro manca quella figura solamente su *Z* e *J*, dei quali l' ultimo pare sia mutilato in questa parte. Su *O* e *Y* essa si vede rimpiazzata da un uomo che, avanzandosi dalla destra, sta sguainando la spada [1]. Ma che il quadratario non sia stato sprovveduto d' un disegno somigliante all' ordinario, lo prova una contaminazione singolare su *Y*. Non ostante cioè l' azione testè indicata l' uomo tocca la gamba, come se fosse ferita.

1. È la stessa figura, che trovasi sui rilievi, i quali raffigurano Meleagro strappando la pelle del cinghiale ai Testiadi.

Su *FL* vedesi in questo posto un uomo barbato in armatura romana, cui un piccolo servo fascia la gamba ferita. Pare fuori d' ogni dubbio che abbiamo qui da riconoscere un capriccio di chi fece fare la cassa sepolcrale, forse per accennare ad una disgrazia somigliante, sofferta da quello, il cui corpo dovette riposare in essa. Visto ciò, non parrà esser stato falso il ristauro eseguito in una lastra Albani, ora perduta, della quale riferisce lo Zoëga I p. 76: . . . « *L' unico oggetto che al primo sguardo muove curiosità è una figura loricata e paludata sull' estremità del marmo, ma di quella non v' ha antico che i soli piedi.* »

Avendo così esaminato le scene che si trovano al solito sulla facciata principale, resta una rappresentanza particolare la quale incontriamo sul sarcofago di Salerno e su quello della Cava, i quali, come lo mostra la perfetta somiglianza del lavoro rozzo e dei concetti, sono prodotti della stessa fabbrica municipale. Ivi a man sinistra di chi guarda la parte nobile dell'arca, è seduta sotto un tempietto Diana, adorna la testa d'una benda. Sotto la sedia giace la cerva, dal disegnatore del Gerhard trasformata in un cane. A destra di lei scorgesi un gruppo di due figure. Havvi Meleagro, cinto il capo d' una benda, nell' atto di andare a destra, dove dirigge lo sguardo. Sta vicina Atalanta la quale, ponendo la mano destra sopra la spalla, sembra voler ritenerlo con dolci parole. (Su *Y* eziandio l' abbraccia sguajatamente assai). Nello sfondo sporge sopra la testa della Diana Eneo toccando colla destra il mento.

Troppo ricercata e poco adatta a ciò, che si può cavare dallo stesso rilievo, è la spiegazione del Gerhard *Prodromus* p. 369, il quale crede esservi rappresentati Meleagro ed Atalanta considerando ambedue le conseguenze dell'ira materna.

Se non fosse chiaro da se, si potrebbe provare con tante rappresentanze analoghe che, secondo l'intenzione dell'artista, siano da combinarsi ambedue le scene della lastra e che specialmente la nostra sia anteriore a quella più a sinistra. Prova ciò pure Anceo che rivolge la testa verso Meleagro non per altra causa che per esortarlo d'accostarsi ai compagni della caccia. Quant' al gruppo, che questi forma con Atalanta, sembrerà molto strano il vedere interamente cambiate le parti in modo che non Meleagro pare sia inamorato, ma Atalanta. Egli è pronto a partirsene, mentre la vergine ha l'aspetto di chi vuole restare.

Per comprendere quella tenera riunione dobbiamo rammentarci di quella pittura oscena di Parrasio (Suet. *Tib.* 44 . . . tabulam in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur) che, benchè fosse un capriccio del pittore, almeno prova che già ai tempi d'Euripide [1] si propendeva a supporre fra ambedue un commercio amoroso, ed infatti sopra un bel vaso dell' Italia meridionale, pubblicato nel *Bullettino napoletano* 1857 tav. I, li vediamo assisi in un sasso, favellando l'uno coll'altro.

Ma se possiamo così giustificare in qualche modo quella famigliarità, resta sempre difficile a spiegarsi Atalanta nell'atto di ritenere il suo amico dal prendere parte ad un divertimento di cui essa stessa è amatrice appassionata. Ma neppure questo è vero; non prende congedo, come lo dobbiamo argomentare dalla stessa conformazione del gruppo. Contradice a ciò il vederla nella seconda scena al fianco del suo sposo. Saremo dunque portati a pensare ad una riunione amo-

[1] Nella tragedia di questo poeta il carattere d' Atalanta fu ancora pieno di quella ritrosia che risentiamo nei versi (fr. 529. Nauck) εἰ δ' εἰς γάμους ἔλθοιμ' ὃ μὴ τύχοι ποτέ.

rosa che Atalanta cerca di prolungare. La figura di Diana, che non prende niuna parte all' azione, sembra accennare soltanto che si trovino insieme gli amanti presso il tempio della dea della caccia; Eneo in fine, pensieroso, può rammentare a chi lo guarda le tristi conseguenze di quell' amore.

Ma cotale spiegazione resta sempre un po' artificiosa, e sarà interessante di confrontare un' altro sarcofago che offre qualche analogia col nostro. È questo il sarcofago che si trova attualmente nel cortile del palazzo Gallo a Roma, già descritto in questi annali dall' Helbig vol. XXXV p. 92 [1]. È occupata la destra parte della facciata d'una caccia con quelle particolarità che sono proprie alle rappresentanze della caccia d' Ippolito. La più rilevante per noi è la sinistra. Una giovine donna, per il chitone corto e per gli stivali caratterizzata da cacciatrice, pone la destra sopra il petto d'un giovine che è vestito da *auriga* nel modo della famosa statua della sala della biga nel Vaticano.

L' Helbig, spiegando la vergine di questa scena per Diana, crede che la dea della caccia cerchi di ritenere il suo favorito da quel corso fatale, che gli cagionò la morte, ed esser per questo Ippolito vestito da *auriga*. Ma pure qui, al mio parere, non può negarsi che corrispondano fra loro le scene della facciata, vale a dire che l'uomo nella prima prende congedo per di-

[1] Senza dubbio è quello che vide lo Zoega nel palazzo Lepri (*Bassir.* 1 p. 238). Si confronti la descrizione communicata dallo Schmidt nel *Museo renano* VII p. 60 con quella fattane dall' Helbig. Il cervo perseguitato dal cane non è da combinarsi coi due cacciatori a destra d' Ippolito, trovandosi esso sulla facciata laterale a destra di chi guarda. L' altra a sinistra, che ora disgraziatamente è murata, secondo la testimonianza dello Zoega contiene un toro furibondo nell' atto di assaltare una capanna di paglia. Sono dunque identici *S* e *I* nella lista dei sarcofaghi con rappresentanze d'Ippolito fatta dall'Hinck negli *Annali* dell' anno 1867 p. 111.

ventare il valente protagonista della seconda. Non mi disturbano le difficoltà che si offrono in questa supposizione.

Che accettata una volta questa base della spiegazione, non sia più possibile il pensare a Diana, mi pare sia un vantaggio piuttosto che un danno. Pure l'esteriore della figura in niun modo fa l'effetto della dea della caccia. Più rimarchevole si è il fatto che per essa non si può trovare un'altra denominazione conveniente al mito d'Ippolito; anzi, andando ancora più avanti, dobbiamo confessare che, anche prescindendo da un certo nome, sarà impossibile di spiegare in maniera soddisfacente il gruppo di cui ragioniamo. Che vi si tratti d'un vero congedo, lo prova la circostanza che la vergine non appare più nella scena di caccia; ma non s'intende, come dappertutto essa possa prendere congedo, ove lo sposo parte per un divertimento di cui si diletta ella stessa per quel che si può raccogliere dalla sua foggia. Oltre a ciò, come spiegare un uomo nell'atto di andare alla caccia nel costume di giuocatore del circo?

Ma questa stessa circostanza, così strana alla prima vista, al mio parere c'insegna la strada che dobbiamo prendere per isciogliere queste difficoltà. Imperocchè, come già è stato osservato dall'Helbig, se ne ravvisa chiaramente che l'artefice volle nient'altro che approssimare il più possibile l'esteriore della figura all'apparenza individuale d'un certo personaggio, senza fallo quello per cui era destinata l'arca sepolcrale. È quasi distrutta la faccia, ma senza dubbio mostrava le sembianze di ritratto che si son conservate meglio nelle fatezze della donzella. Posto ciò, non parrà improbabile che l'artista si sia preso pure un'altra libertà, vale a dire di formare un gruppo, nel quale poteva

congiungere ambedue le persone in una maniera corrispondente a quel rapporto, che era fra loro nella vita. S' intende facilmente che in questo caso sarebbe stata poco conveniente la nota scena di Fedra ed Ippolito che ordinariamente orna questa parte dei sarcofaghi storiati del mito relativo. Così ideò quel gruppo di congedo nel quale, forse soltanto per accommodare la figura della donna a quella dell' uomo, la forniva del costume di caccia; ma può anche essere che avesse risguardo ad una rappresentanza simile a quella di cui derivano *O* e *X*. È vero che, facendo una tale compilazione, non imaginavansi spettatori diligenti, ma piuttosto tali che, contenti d'aver ravvisato il senso generale delle scene, da per se poco curavano di metterle in rapporto più accurato.

Ritornando adesso ai nostri due monumenti non posso sopprimere il sospetto che pure sopra essi abbia influito quello studio di alludere alla vita del defonto e che indi siano variati i motivi, prescritti dal mito per la prima scena. Almeno, come è evidente l'analogia che trovano nel sarcofago Galli, così dà pure agli occhi la simiglianza di certe scene dei sarcofaghi riferibili al mito d'Adonide. Anche là scorgesi quel tenero congedo, anche là Adonide temporeggiante è esortato da un suo compagno di scostarsi dal fianco della sua amorosa.

Dopo finita la caccia Atalanta riceve dal vincitore la pelle del cinghiale, ma sul solo rilievo *FF* la troviamo ancora nel possesso di questo dono. Veduta di faccia ed incrociate le gambe, tiene innanzi di se la testa della fiera. A destra vedesi Meleagro appoggiato, a quel che si può cavare dal rame del Beger poco ben riuscito, sulla lancia. Fra ambedue appare un Amorino che, mentre stende una mano verso Atalanta, coll'altra

tiene la fiaccola rovesciata per accennare la tragica fine dell'eroe, cagionata da questo amore fatale. Non so, che cosa di volgare sia entrata in un'altra lastra, anch'essa conservataci soltanto in un disegno del Pighio e pubblicata dal Beger nelle stesse *Meleagrides* p 22 (Jahn l. l. N. 216). È diviso il rilievo in due scene essendo scolpito nel mezzo il busto d'un uomo, posto fra due Amorini. In quella a sinistra di chi guarda, sono raffigurati i preparativi d'una cena il cui piatto principale formerà senza dubbio quel gran cinghiale che viene recato da due uomini, mentre a destra riposano sopra una *kline* semicircolare cinque dei partecipanti della caccia, fra i quali distinguonsi bene i Dioscuri ed Atalanta. Un tondo posto nel mezzo della tavola contiene la testa del cinghiale.

Noterò in fine il gran frammento d'un sarcofago che osservai nella villa Wolkonsky. Vedesi in esso scolpita la belva uccisa e prostrata in terra, mentre alcuni dei cacciatori sono occupati di prenderne la misura. A sinistra sta Atalanta spettatrice.

La scena rappresentata sul fianco destro del sarcofago Doria viene interpretata dal Kekulé per Eneo indirizzante la vergine attristata a Meleagro, suo figlio, come quello che la potrebbe vendicare dell'insolenza dei Testiadi. Non può negarsi che codesta spiegazione convenga all'insieme della composizione: neppure saprei rimpiazzarla per un'altra più verosimile [1]. In ogni caso oltre la figura d'Atalanta è indubitabile quella di

[1] Hanno di rado una certezza sufficiente le spiegazioni di scene, delle quali non ci è conservata se non una sola replica. Si osservino le facciate laterali dei sarcofaghi *P* e *R*. Nell'uno pare sia figurato Meleagro contemplante con poco buon umore la pelle del cinghiale, mentre nell'altro, secondo l'opinione del Millin, sarà da riconoscere Meleagro circondato dai suoi amici dopo riportata la vittoria.

Meleagro tanto per il concetto, quanto per la benda che gli cinge il capo. Oltre a ciò pare certo che Atalanta piangente occupasse originariamente quel posto fuori della casa e non quello presso il letto di Meleagro moribondo, ove l'incontriamo in altri rilievi, vale a dire che piange il dono perduto e non la morte dell'eroe donatore [1]. Crede il Kekulé che questa variazione del posto sui sarcofaghi relativi (vedansi β ed ε della lista) sia nata dal copiare meccanicamente un originale di forma rotonda; ma vedrà chi farà la prova che così non si sciolgono le difficoltà. Sarà dunque più probabile il supporre che infatti sia piaciuto ad un artefice di giustificare in un'altra maniera, al suo parere forse più palpabile, il lutto della vergine.

Nella lastra corrispondente di *A* scorgesi attualmente la vendetta dell'eroe calidonio. La composizione di questo gruppo, il quale è poco ben riuscito nel nostro esemplare per la strettezza dello spazio e lo scarpello poco abile dell'artefice, è una delle più distinte fra tutte quelle che sono riferibili al mito di Meleagro. Afferra ancora nell'agonia uno dei Testiadi la pelle che gli viene strappata da Meleagro, il quale,

[1] Entriamo con questa quistione in un altro ciclo di rilievi che farà d'uopo d'annoverare; sono essi i seguenti:
α bassorilievo della Villa Albani Zoëga *Bassirilievi* I p. 217 tv. XLVI.
β Nel Museo capitolino: Foggini IV, 35.
γ In una parte segreta dei giardini del Vaticano. Il disegno, che ne fece il Pighio, è stato pubblicato dal Beger *Meleagrides* p. 14, Jahn l. l. n. 217.
δ Rilievo disegnato dallo stesso Pighio e per parte pubblicato dal Beger l. l. p. 23. Si confronti la descrizione dello Jahn l. l. n. 219. Non so, se esista ancora.
ε Lastra Borghese, ora nel Louvre. Clarac *M. de sc.* 201 n. 208.
ζ frammento Borghese, ora nel Louvre. Clarac *M. de sc.* 201 n. 209.
η frammento incastrato nel muro dello studio Canova, vicolo delle Colonnette: si è conservata soltanto l'uccisione dei Testiadi.

in posizione ferma e decisiva, aspetta l'altro che viene per vendicare il fratello. Il concetto in tutte le rappresentanze è lo stesso; solamente sopra *A* il Testiade accorrente invece di tirar la spada, alza la mano destra con gesto di sorpresa. Non m'arrischio a decidere, se questo più che l'altro si accosti all'originale. Coll'uccisione dei Testiadi è decisa anche la sorte di Meleagro. Avendo saputo la morte dei fratelli, Altea pone nel fuoco il tizzone fatale con cui era destinato dalle Parche che si consumasse la vita del suo figlio. Questa scena, la quale manca in *A*, trovasi riunita coll'altra, di cui parlavamo testè, sulla più gran parte dei rilievi annoverati nella nota di p. 91.

Siccome i concetti di queste scene mostrano una certa simmetria, così pare siano destinate originariamente per formare un bel contrapposto, come lo ravvisiamo sur *E*. Posto ciò, occuperebbe il posto di mezzo la scena di Meleagro giacente sul letto e circondato dai suoi parenti. Se egli sia morto o ancora moribondo, si potrebbe decidere con certezza, se si sapesse quale sia l'oggetto che la giovine donna dietro il letto gli mette nella bocca. Lo Zoega crede esserlo un medicamento, ma può pur essere l'obolo che solevano dar ai defonti. La composizione non è di minor merito artistico che quella delle due altre. Chi dunque pone mente alla circostanza che più d'una volta esse siano riunite sullo stesso monumento, troverà molto probabile che siano copiate dallo stesso originale, ideato nell'ottimo tempo dell'arte greca.

Un'artefice quindi meno valente e senza dubbio d'un'epoca più bassa aggiunse a queste tre le altre scene, forse già con lo scopo determinato di aver un ciclo completo per la riproduzione sui sarcofaghi. Almeno tutte le rappresentanze finora considerate vanno

d'accordò in tal modo che potrebbero benissimo trovarsi unite in un solo monumento. Ma siccome, per lo più, si soleva ornare di scolture solamente la facciata, così era necessario di far una scelta. Ed è perciò che difatti distinguonsi in due classi i sarcofaghi relativi: vale a dir quella, la cui facciata principale è ornata colle rappresentanze della caccia e delle dipendenze di essa, e quella che ha nel mezzo Meleagro moribondo sul letto: scena che vien fiancheggiata da un lato da Altea che brucia la fiaccola, dall'altro da Meleagro uccidente i Testiadi. Per accorgersi però del connesso esistente fra le due classi, basta l'osservare che quest' ultima scena trovasi ripetuta pure su *A*. L'esserci stati conservati più esemplari della prima che della seconda, non lo attribuirei ad un caso fortuito, ma tal fatto dovremo spiegarlo colle stesse ragioni che sembra abbiano cagionato la frequenza di sarcofaghi con scolture riferibili al mito d'Adonide e d'Ippolito ed infine con rappresentanze di caccia senza relazione mitica. Già di sopra ebbi occasione d'accennare quel tacito rapporto nel quale solevan mettersi la vita del defonto colle rappresentazioni figurate sul suo sepolcro. La caccia ancora nei più bassi tempi fu considerata come un divertimento veramente degno d'un uomo libero, e chi ricordasi che negli encomii d'un giovane non occupava l'ultimo posto la lode esser egli un bravo e valente cacciatore [1], non avrà maraviglia di trovar sui sepolcri così spesso rappresentanze venatorie.

La versione che incontriamo nei rilievi finora considerati, è quella che può dirsi la volgare ai tempi

[1] Viene raccommandato caldamente dal retore Menandro questo τόπος; *Rhetores Graeci* ed. Spengel III p. 410: ᾔδειν γε ἐν τῷ πρὸ τούτου χρόνῳ οὐδενὸς δεύτερον ταῖς ἀρεταῖς ἐν κυνηγεσίοις

del Frinico (Paus. X, 31, 2). Ma esistevano ed esistono ancora monumenti, i quali si accostano ad una forma del mito che sembra esser derivata dalla narrazione inserita nel nono libro dell'Iliade [1]. Raccontaci Omero esser esorta fra i Cureti e Calidonii una guerra sopra la pelle del cinghiale. Viene assediata la città di Calidon, valorosamente difesa da Meleagro. In uno dei combattimenti Meleagro uccide i fratelli della sua madre. Questa carica di maledizioni il figlio che irritatosi si ritira dalla difesa della città e non s'induce a difendere la sua patria prima del momento dell'estremo pericolo. Della morte dell'eroe non ci narra niente il poeta, contentandosi d'aver dato un solo cenno nel verso 571 sg:

τῆς δ' ἠεροφοῖτις ἐρινύς
ἔκλυεν ἐξ Ἐρέβεσφιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα.

Presso Apollodoro trovansi due versioni del mito, nella seconda delle quali (I, 8. 3, 2-4), che va in generale d'accordo con quella d'Omero, egli racconta, esser caduto Meleagro nella battaglia. Un' altra fine dell'eroe riferivano gli autori delle *Eoee* e della *Minyas*. Anche ad essi è nota la guerra, nata fra Cureti ed i Calidonii, ma fanno cadere Meleagro per la mano d'Apolline che stava dalla parte dei Cureti (Paus. X, 31, 3: Ἀπόλλωνα γὰρ δὴ αὗταί φασιν αἱ ποιήσεις ἀμῦναι Κούρησιν ἐπὶ τοὺς Αἰτωλούς, καὶ ἀποθανεῖν Μελέαγρον ὑπὸ Ἀπόλλωνος.

Ed è appunto questa versione del mito, alla quale si accosta la rappresentanza sulla facciata laterale del sarcofago incisa sulla nostra tav. II dei Monumenti sotto il n. 1 che feci disegnare nei magazzeni del palazzo Barberini:

1 Che la versione del mito, introdotta da Frinico nella tragedia, non sia inventata da questo poeta, che ristabiliva solamente la forma originaria della favola, non può esser dubbioso (cf. Kekulé l. l. p. 1).

Apolline scocca una saetta verso un guerriero ignudo il quale rivolge il volto, non supportando l'aspetto spaventoso del dio. La connessione di questa scena colle altre, che considereremo poi in appresso, non lascia dubitare che quel giovine guerriero sia Meleagro. Non è la prima volta che incontriamo questa rappresentanza fra i monumenti antichi. Esiste nel museo Lateranense la testata di un sarcofago molto somigliante a quella Barberini, il cui disegno trovasi sulla tav. II, 2 del nuovo catalogo. Non osavano i dotti editori assegnarla al mito calidonio ed ancora nell'anno scorso dal ch. Curtius venne dichiarato il concetto per una rappresentanza riferibile alla peste, secondo Omero cagionata da Apolline nella armata degli Achei. De'due altri monumenti non abbiamo se non notizie o descrizioni. In primo luogo evvi un sarcofago della villa Strozzi ora perduto [1]. Comunico qui la promessa descrizione dello Zoega (vedasi la lista sotto *GG*): *Villa Strozzi a Termini . . . Cassa sepolcrale di grandezza ordinaria ornata di bassorilievo di maniera buona ma molto corrosa. La facciata principale è divisa in due scene, fralle quali fa separazione un arco, dei cacciatori diretti alla banda s. ov'è rappresentata la caccia del cinghiale calidonio nel solito modo senza alcuna notabile variazione. Connessa con questa parte della facciata è la testata contigua, ove sono figurati due cacciatori che dentro una rete riportano il cinghiale ucciso. Più interessante è la parte destra assieme colla testata ad essa contigua. Altea vestita di tunica e di guardapetto colla cintura, i capelli raccolti in corimbo sulla cervice, resta voltata alla destra, il piede d. avanzato, le spalle*

[1] Mi ha affermato il sig. Kekulé d'aver fatto, alcuni anni fa, una ricerca infruttuosa in questa villa che appartiene adesso a Mons. Merode.

rispinte indietro, il volto tornato alla s., lo sguardo abbassato; ella mentre colla s. alzata contro la guancia ed aperta infuori fa l'atto del ribrezzo, spinge colla d. il fatale tizzone nella fiamma dell'ara che le rimane da questa banda. Dietro l'ara sta l'Eumenide, la chioma sparsa al vento, vestita di tunica e guardapetto, il peplo a guisa di fascia avvolto attorno ai fianchi e poi inarcato dietro la testa. Pone la s. sulla spalla d'Altea come per ritenerla e strascinarla al irrevocabile passo e coll'alzata d. scuote la teda infernale. È però da avvertirsi, che questa mano è perita e della teda non si vedon che oscure traccie. Alla d. dell'Erinnye dell'ara (?) evvi Nemesi, la dea del destino, vestita di tunica e peplo nel modo più consueto delle donne greche, la chioma a corimbo sulla cervice. Ella ha i piedi incrocciati, rivolgesi alla s. ed appoggiata col gomito s. su d'un cippo regge con questa mano un volume aperto sul quale scrive con uno stile tenuto nella d. La testata sembra allusiva alla morte di Meleagro come cagionata dalle inevitabili oscure freccie d'Apollo. Un giovine nudo con elmo simile ad un pileo ovato in cima a cui un bottone, lo scudo sul braccio s. resta veduto di faccia in attitudine d'uno che si sente venir meno. La d. pendente ed abbandonata; il volto tornato alla s. e chinato. Alla sua destra vedesi arrivare un dio giovine, nudo con la clamide svolazzante, i capelli astretti alla testa e legati in mucchio sulla cervice. Le braccia tese innanzi, mentre dall'arco tenuto nella s. colla d. scocca una freccia avvicinata alla spalla d. del giovine eroe. » Pure nella villa Miollis (Aldobrandini) sembra esser stato un rilievo appartenente ad una arca ornata di figure dello stesso argomento: il che cavo da una notizia serbataci nell'indicazione delle sculture, esistenti in questa villa, fatta da Filippo ed Au-

relio Visconti. Ivi sotto il N. 213 leggonsi le seguenti parole: « *Bassorilievo logoro con Apollo che scaglia un dardo contro un guerriere forse Protesilao* (!) » Pensava una volta esser da combinarsi questo rilievo con quello riferito al N. 207 (vedi la lista sotto *GG*) e che avessimo da conoscere in esso le lastre segate dall'arca Strozzi. Ma in tal caso sarebbe difficile a spiegarsi la circostanza che in *GG*, secondo la relazione dei sigg. Visconti, trovàsi rammentato *il ritorno dell'eroe nella città e molte altre particolarità*, nel mentre il sarcofago Strozzi in questa parte non si scostava dai concetti usati. Del rimanente, che la lastra del Laterano non sia identica a quella Miollis, sembra provare la perfetta conservazione di quest'ultima. Inoltre nel angolo del rilievo lateranense si veggono ancora le traccie d'un carro, come appare sul sarcofago Barberini, onde siegue che quello avesse appartenuto ad una replica di questo monumento.

Riassumendo ciò che impariamo da queste notizie, abbiamo tre monumenti (se non sono identici i rilievi Miollis e Strozzi), ove si vedono riunite le scene di Meleagro cadente nel modo accennato e d'Altea che brucia il tizzone: cosa alla prima vista molto strana. Imperocchè ove Meleagro viene ucciso da Apolline, non ha luogo quel tizzone fatale, che si trova soltanto in quella versione del mito, che restava la prediletta presso i poeti e favoleggiatori antichi.

Ma siccome già abbiamo riferito quest'ultima scena ad un altro ciclo, vale a dire a quello ove Meleagro muore sul letto: così adesso possiamo affermare con ragione che originariamente non apparteneva a quello, di cui stiamo per parlare, e che in ogni caso si tratta d'una compilazione.

Non voglio tacere qui, essermi sembrato possibile che il compilatore ideasse Apolline non come avversario personale di Meleagro, ma come un vicegerente simbolico del dio della morte, che compie soltanto ciò che predisse il fato come conseguenza necessaria della consumazione del tizzone. Ma considerando che la Morte simboleggiata per la figura d' Apolline sia una cosa troppo strana per il mondo antico, mi contento adesso di riconoscere una semplice contradizione ossia tautologia effettuata per la strana confusione di due versioni del mito. Forse la stessa celebrità della fiaccola fatale indusse l'artefice compilatore a trascurar il connesso, per non sottrarre ai monumenti da lui eseguiti la scena tanto applaudita d' Altea agitata da due affetti.

Neppure credo che nel ciclo, di cui parliamo, originariamente entrasse la rappresentanza della caccia del cinghiale che non manca sul sarcofago Strozzi e forse non era omessa neanche in quello Miollis. È vero che la guerra dei Cureti e Calidoni fu cagionata da questa caccia, ma non può negarsi che nella versione del mito stimata regolarmente la più antica occupa solamente un posto secondario. Al più essa potevasi accennare come per esempio mediante il capo del cinghiale attaccato nel angolo sinistro del sarcofago Barberini, ossia in tal modo quale appare sopra un rilievo di Villa Panfili. Ivi su uno scudo, pendente da una colonna, vedesi scolpito Meleagro che attacca un cinghiale nella ben nota posizione.

Ma non siamo del tutto sprovvisti di altre rappresentanze che dipendono da quella forma del mito di cui parliamo.

Combina con essa indubitatamente quella che vedesi scolpita sulla facciata del sarcofago Barberini e di

cui ci sono conserbate non poche repliche [1]. Non voglio ripetere qui gli argomenti raccolti dall' Helbig (l.l. p. 102) per provare che Meleagro non venga portato dalla caccia, ma dalla battaglia; solamente mi sia lecito di rammentare il carro di guerra di cui non manca alcuno dei monumenti conserbatici. Appoggia inoltre quella opinione l'armatura di cui vediamo forniti i portatori del corpo sul nostro sarcofago, e sui frammenti *D* e *C*. Su *B* e *K* è armato da guerriere anche l'uomo barbato, che precede alla pompa, alzando la mano pieno d'affetto e di dolore. Ha ignuda la parte

[1] All' infuori di questo sarcofago, che noterò colla sigla *A*, trovansi queste scene pure sui sarcofaghi seguenti:

B frammento del museo Chiaramonti, pubblicato dal Gerhard *Arch. Zeitung* 1850 tv. 20, 2.

C Villa Panfili. Winckelmann *M. I.* N. 88, ora inciso di nuovo sulla tv. II dei nostri Monumenti.

D. frammento del Museo Capitolino. Righetti I, CLXXI = Foggini *M. C.* IV, 39.

E frammento in Arezzo « in monasterio sanctae Mariae in Gradibus » Gori *Inscr.* III, 44.

Appartengono questi rilievi a lastre principali di sarcofaghi. Più spesse volte le scene in discorso sono ripetute sui coperchi:

F già nel palazzo Barberini, ora nel palazzo Sciarra. Bartoli *Admir.* 70, 71.

G coperchio del sarcofago Doria-Panfili (vedasi la prima lista sotto *A*), pubblicato dal Braun *Antike Marmorwerke* II, 6.

H frammento già nella collezione del sig. barone Visconti, ora nel piccolo museo della Sapienza. Si è solamente conservato il carro coi due cavalli.

I frammento incastrato nella facciata deretana della Villa Medici; contiene i cavalli del carro ed il corpo dell' eroe portato dagli amici.

K frammento della Villa Rondanini, ora Capranica a Termini. Si è conservata la parte destra del coperchio fin dalla figura del guerriere che precede la pompa.

L frammento già nel palazzo Rondanini. Winckelmann *Mon. ined.* 103; si confronti pure Guattani *M. I.* per l'anno 1788 p. XXIV.

M frammento esistente nella Villa Ruffia presso Ravello che non conosco se non da un' abbozzo fatto dal sig. Schoene e communicatomi dal sig. Kekulé, a cui devo pure la notizia di *F* e *H*.

N nel museo Capitolino. Righetti II, 205 = Foggini IV, 40.

O nel Louvre, già in Villa Borghese. I concetti delle figure originarie sono trasferiti ad Amorini.

superiore della persona su *M*. Pare questa figura sia Eneo. Come già e rilevato dall'Helbig, non contradice a questa osservazione la circostanza che su *F* questa scena è dilatata con arnesi riferibili alla caccia. Havvi pure qui una semplice compilazione di diversi cicli.

Ritenuta da una donna - la quale per le rughe e per il fazzoletto, che le cuopre la testa, è caratterizzata come nutrice su *K* - occorre ai portatori del corpo la moglie di Meleagro, ossia la madre stessa, pentita della sua crudeltà, come vediamola sul vaso Santangelo. Infine nell'angolo destro il re Eneo appare un'altra volta. Due giovani conducono lentamente a casa il vecchio, troppo afflitto da quel caso funesto. All'infuori del sarcofago Barberini quest'ultima scena trovasi pure su *G* e nel frammento *L* che dai tempi del Winckelmann, il quale lo pubblicò per la prima volta, viene spiegato per Edipo acciecato. Ma apparendo nel rame ancora il braccio sinistro della femmina, che si getta incontro alla pompa funebre, il frammento deve annoverarsi alle rappresentanze del mito calidonio. La combustione del corpo, che è soltanto accennata su *F*, vedesi più estesamente espressa su *N*: rilievo che non inserirei in queste rappresentanze del mito di Meleagro, se non si trovasse in esso il suicidio d'Altea, omesso, come pare a causa della strettezza dello spazio, sul sarcofago Barberini [1]. Invano le serve fedeli cercano a ritenere la misera donna dal suo proposito:

. . . . Manus diri sibi conscia fati
Exegit poenas acto per viscera ferro.

[1] Scorgesi la figura d'Altea con variazioni poco rilevanti anche su *F* e *M* ed in un frammento incastrato nel cortile del palazzo Corsetti a Roma.

A questo gruppo pare corrisponda quella figura d'una femmina tutta involta d'un ampio panneggiamento [1] ed assisa presso una tomba. In un rilievo del Museo lateranense, di cui si trova il disegno nel catalogo dei sigg. Benndorf e Schoene (tav. XIX, 2), due augelli girano intorno alla cima di questo sepolcro. Pare molto probabile la congettura del Kekulé che esse siano le sorelle dell'eroe Calidonio trasformate in uccelli chiamati *Meleagrides*. La figura del giovane attristato, che mirasi sul rilievo corrispondente (Tv. XIX, I), occorre anche fra i compagni ed amici di Meleagro che scortano la pompa funebre.

Giunti di già al fine dobbiamo ritornare un momento, per non omettere una scena di non poca importanza conservataci in quel rilievo che si vede ripubblicato sulla tav. II dei nostri Monumenti.

È divisa la lastra in due parti, nella sinistra delle quali appare il carrò ed il corpo di Meleagro defunto, mentre nell'altra havvi una battaglia di eroi abbastanza bene composta. La prima scena determina la seconda. Non può esser altro se non il combattimento dei Cureti e Calidoni. È vero che il rame, che fece intagliare il Winckelmann da un disegno senza averne veduto l'originale, diede ad alcuni dotti il sospetto esser fatta di stucco la parte sinistra del rilievo, vale a dire la stessa battaglia: ma trovandosi esso ancora murato nella facciata posteriore del casino della Villa Panfili, posso assicurare che, sebbene sia del tutto guastato e risarcito, nondimeno siano antichi il fondo e le cose principali.

Non oso però denominare altri che il protagonista,

1 Appare questa donna anche su *F* e *G* ed in una delle testate di *P* e *X* della prima lista. Non voglio però affermare esser tal concetto inventato per questo ciclo; anzi pare poco verosimile una tale opinione, conosciuto una volta il carattere universale della figura.

il quale si riconosce facilmente nel giovine nudo con elmo, scudo ed asta che fa forza per avanzarsi a destra.

Allo stesso combattimento è già stato riferito dall'Helbig un frammento della loggia scoperta del Vaticano (*Annali dell'Ist.* 1863 Tav.d'agg.I 5) e credo con ragione, sebbene resti uno scrupolo non lievo e che anch'io non ho potuto sciogliere: vale a dire la figura di Diana la quale, contrapposta in stretta simmetria a quella di Meleagro, non può essere aggiunta da un artefice posteriore, ma appartiene alla composizione originaria [1]. Non so levarmi da cotal imbarazzo in maniera diversa da quella dell'Helbig il quale sospetta, che la virtù propria dell'eroe l'abbia reso favorito di Diana, siccome Ippolito, non ostante l'empietà del suo padre.

Eppure un confronto di questo frammento colla lastra Panfili mostra una certa somiglianza dei concetti principalmente nella figura di Meleagro stesso e nel morto guerriere che giace prostrato a terra sul dorso. Le diversità rilevanti si spiegheranno dall'uno canto per la circostanza che il frammento vaticano non appartiene, come il nostro, alla facciata d'un sarcofago, ma ad un coperchio di poca altezza; ed oltre a ciò mi pare verosimile che, siccome della pompa funebre abbiamo soltanto la metà, così sia dimezzata anche la battaglia stessa.

Per non trascurar nulla che possa dar lume alle composizioni finora considerate, rammentiamo qui con poche parole due lastre di sarcofaghi ed un piccolo frammento che, sebbene riferiscansi gli argomenti loro ad altri miti, nondimeno mostrano concetti derivati da composizioni assegnate da noi al mito calidonio.

Havvi in primo luogo quel coperchio di sarco-

[1] Il che sospetterei intorno alla figura di Diana che scorgesi nelle rappresentanze della caccia stessa.

fago interessantissimo, murato in un monumento accanto della via Appia non lungi dal sepolcro di Cecilia Metella e pubblicato dal Canina (*Via Appia* Tav. XIX fig. 1). Le scene rappresentatevi sembrano riferirsi alla novella d'Atys ed Adrasto narrataci da Erodoto (I 34 sgg.), nel mentre il concetto del corpo sostenuto dai compagni e quello del vecchio, che viene condotto a casa, è cavato evidentemente dalle rappresentanze corrispondenti del mito di Meleagro.

Il secondo è un rilievo già della Villa Borghese, ora nel Louvre (Overbeck *Galerie her. Bildw.* XX 13), raffigurante il riscatto del cadavere d'Ettore. Senza dubbio l'artista ideò la scena, quando il corpo del principe troiano vien portato per essere consegnato a Priamo, la cui figura si è conservata nell'angolo sinistro. Il concetto è lo stesso, prescindendo da ciò che fu d'uopo di voltarlo interamente, in modo che i portatori del cadavere camminino a sinistra.

Disgraziatamente fu impossibile di voltar pure la figura d'Altea. Essa per conseguenza offre un aspetto assai strano nell'assieme della composizione, essendo che la sua movenza non s'intende se non nel caso che le sia portato incontro il corpo del defonto.

Di un terzo sarcofago ci è rimasto un frammentino murato nel Museo Chiaramonti (riquadro XXIX N. 688). Il corpo dell'eroe, di cui sono conservati soltanto capo e petto, è portato nella solita maniera da sinistra a destra. Lo sostiene agli omeri un guerriere, ignudo meno la clamide, che gli svolazza dietro. Le traccie di due altre figure più verso s., vestite a maniera frigia, rendono probabile che sia attinto il soggetto dal mito troiano. Forse sulla lastra intera era scolpita la stessa scena che mirasi nel rilievo precedente, sebbene eseguita in maniera diversa.

F. Matz.

AFRODITE DELLA VILLA ALBANI.
(*Mon. dell' Inst. vol. VIIII tav. III*).

Nella villa Albani si trova una statua femminile di marmo pario [1]. Essa si sostiene ugualmente sopra ambedue i piedi, dei quali il sinistro è un poco più avanzato dell'altro; il braccio destro è rettangolarmente steso innanzi ed il sinistro solleva un poco il vestimento vicino alla coscia, così che questo mostra chiaramente le forme delle gambe, formando sulla parte anteriore scarse pieghe orizzontali, indietro fra le gambe una verticale piega tagliente. Questo vestimento, che è un peplo greco, ricade stretto al dorso fin alla metà del sedere e sulla parte anteriore in due pizzi increspati dalla spalla destra, lasciando libera la parte sinistra del petto ed il braccio, dove apparisce una maglia di lana, e formando un orlo rivolto sopra il petto e semplici pieghe nella parte sinistra secondo il movimento della mano. La maglia, della quale si vede l'orlo della manica al braccio destro, è fatta d'una lana accannellata ed attornia il collo con un lembo liscio. La donna ha la testa diritta e coperta da capelli finamente intrecciati, che sul petto cadono in quattro ricci dall'uno e dall'altro lato, sul dorso ondeggianti fin alla schiena. Sopra gli orecchi sono con-

[1] Il marmo è pario secondo il testimonio che i sigg. Steinhäuser mi hanno favorito. — Ristaurati sono il naso, tutto il braccio manco coll'estremità del manto, che esso solleva, il braccio destro, quanto esce fuori dalla veste, i piedi colla parte del vestimento che li copre fin sopra i malleoli, l'estremità dei pizzi del manto pendenti dalla spalla destra. — Altezza 125 centim. — La statua è pubblicata senza accuratezza nel *Musée de Sculpture* del conte Clarac 770B 1922A; un' incisione soddisfacente da tutti i punti di vista si trova sulla tavola III dei nostri Monumenti. Pare che è la stessa che C. Fea nell' *Indicazione antiquaria per la villa Albani* (ed. seconda Roma 1803 n. 92) chiama: Statua di sacerdotessa etrusca di antica maniera e di pregio singolare per la rarità.

servati i capi ritorti d'un diadema, del quale il vestigio sulla testa ha la larghezza d'un dito. Nelle orecchie si trovano fori per lamine di metallo. Ecco la positura, la vestitura e la cappellatura conosciute da tanti monumenti dell'arte greca antica [1].

La positura appena si può dire posata, poichè la donna è diritta colle membra tese, il petto prominente, il ventre ritirato e la testa un po'avanzata [2]. Del resto il corpo mostra giuste e piacevoli proporzioni. Il cranio è rotondo, la faccia ovale, il collo non troppo corto, ma poco modellato. La spalla è robusta e ben formata, le mammelle sono piene e divergenti. I fianchi sono molto stretti in paragone delle larghe spalle, proprietà di tutti gli antichi lavori greci. Nelle gambe, un poco magre, i ginocchi ed i stinchi mostrano acuti contorni, le coscie, le polpe come il sedere sono fortemente disegnate, l'ultimo un po'quadrato. Il totale rivela un artefice, il quale per una diligente ma libera contemplazione della natura si era formato una viva immagine del corpo umano, manca però lo studio e l'abilità per l'esecuzione dei particolari. L'attitudine e le forme sono poco meno rigide di quelle dell'Apolline di Tenea, e benchè i capelli siano disposti con molta diligenza e le stoffe diverse del manto e della maglia siano ben distinte, però il

[1] Sotto l'ascella sinistra l'orlo del manto è rotto, però non può essere stato qui il pezzetto della maglia, che cade sul manto in simili figure, ma qui si era attaccata la manica della maglia come nelle Ore del tempio d'Egina. Il lembo liscio al collo si trova non soltanto nell'arte italica (cf. Michaelis *Annali* 1867 p. 96), ma anche nelle Egineti e sui rilievi arcaici; per esempio sul puteal capitolino. Anche la forma del diadema è stata simile a quello delle Ore d'Egina. — La superficie del viso e del collo è pulita, il vestimento ruvido; però non ho trovato vestigi di colori.

[2] Il lato del collo, che pare oggi di una difforme larghezza, era coperto dai ricci.

vestiario è di gran lunga distante dall'eleganza ed esattezza delle Egineti. Salvo il sollevamento per la mano manca, il manto pende sopra il corpo come sopra un bastone; la cura di adattare la veste ai membri si mira soltanto nel collo, dove nel cavo fra le clavicole l'orlo della maglia è profondato. L'elegante disposizione del costume antico è imitata con una rozza semplicità, le pieghe sulle gambe sono soltanto graffite. Uno strano contrasto con questa incapacità fa la maniera, nella quale i pezzi pendenti del manto sono cavati dalla pietra, e l'artefice ha fatto questo lavoro con qualche predilezione, avendo scolpito nel petto un foro di due diti e mezzo. Si vede, che egli nella gioja puerile di superare la materia non aveva nessun sentimento delle leggi, che gl'imponeva la proprietà della materia stessa. Dall'esame di questo vestimento inanimato e dell'intirizzita attitudine, risulta che l'immediato modello della nostra statua era un santo simulacro ornato d'un vestimento di drappo e d'una perrucca naturale. Perchè anche i capelli non adattansi alle tempie come nell'Atene di Egina. - La cosa la più importante è la faccia: la fronte è alta e larga, verso gli orecchi e principalmente sopra le tempie un po' curvata. Il naso appiccasi dopo un piccolo abbassamento finamente e, come pare, seguiva la linea della fronte. Gli occhi sono obbliqui, il destro più che il sinistro ed allargansi verso le tempie [1]. Nell'appressarsi all'osso frontale ne prendono lo stesso piano, ma la guancia risale distintamente. La bocca è piccola, i labbri molto delicati, il mento, che è un poco rotto, non è così prominente come in altre simili sculture greche. Tutto il profilo

[1] Credo che questa formazione contribuisca alla qualità che i Greci chiamano ἑλίκωψ.

ricorda le pitture degli antichissimi vasi. L'esecuzione è molto meno pulita e sicura che quella delle Egineti: per esempio delle orecchia, che stanno troppo alte, come sempre nell'arte antichissima, soltanto le parti principali sono espresse esattamente, ed agli occhi manca la vita, la quale non si può produrre che per l'incavo: qui si vede chiaramente che l'artista non aveva nessun'altro scopo che la fedele imitazione della natura. All'incontro nell'inferiore parte del viso la mancante energia dell'espressione, la quale nelle Egineti mostra una stabilita maniera di scuola, qui è compensata da una vita proprio individuale: mentre negli altri avanzi di quest'epoca gli angoli della bocca sono sempre con forza tirati in su, qui le pieghe dal naso e dalla bocca in giù sono lavorate con delicato sentimento ed un dolce sorriso giuoca intorno i bei labbri. Anche il tipo generale è diverso nella nostra statua: gli ossi delle guancie sono meno forti, affinchè tutta la parte inferiore divenga più stretta, il mento è più piccolo, lo spazio fra il naso e la bocca più grande. Mentre che l'arte delle Egineti nell'abilità dell'esecuzione, per così dire, riposa avanti l'ultimo volo, qui si vede la tendenza sregolata d'un inesperto, che imbarazzato nell'imitazione d'un santo idolo nè conosce, nè signoreggia i suoi mezzi, ma si sforza in ogni modo di raggiungere la viva verità della natura, ciò che vi alletta sempre nei lavori dell'infanzia delle arti. Si vede il genio, il quale in luogo d'una servile copia di modello, con sguardo sicuro prende i tratti essenziali e li riproduce da se, in questo modo aprendo la strada per la congiunzione della verità coll'idealità, la prerogativa propria dell'arte greca [1].

[1] Cf. O. Jahn *Aus der Alterthumswissenschaft* p. 221 sgg.

Per definire il tempo della statua mancano in Roma oggetti di comparazione, però non credo che essa sia lavorata dopo la metà del sesto secolo. Il tipo del viso essendo differente da quello, che si vede nei lavori dell'arte dorica, il vestiario riconduce alle isole della costa asiatica, dove in questa epoca usavano con preferenza il marmo di Paros. La statua è probabilmente scavata nel principio di questo secolo nell'agro romano, come pare, nelle ville degli imperatori in Porto d'Anzio o Nettuno.

Nel nuovo catalogo della villa Albani si chiama *Speranza*, ma si può dubitare, se questa denominazione sia giusta, perchè cercando il tipo, al quale appartenga la nostra statua, troviamo il disegno d'una statuetta rinvenuta nell'isola di Cipro, che rassomiglia a questa, se non che ha sul capo una berretta strettamente adattata, negli orecchi lamine rotonde e nella destra un fiore. Lodovico Ross, che ha pubblicato questa statuetta nel tomo IV dei *Viaggi sulle isole greche* (p. 101) racconta, che sui fondamenti dell'antico Idalion – oggi *Dalin* –, il famoso santuario dell'Afrodite, « si trova una incredibile moltitudine di piccole statuette di pietra arenaria d'una altezza di uno o due piedi, tutti femminili, tenenti un fiore o un altro oggetto sul petto ». Egli credeva che tutte queste fossero avanzi dell'arte fenicia, opinione che già il Gerhard nel trattato sull'arte dei Fenici con ogni diritto ha combattuta. Alcune statuette sono venute al museo di Berlino, altre al Louvre [1]: anche Letronne (nella *Revue archéol.* 1846 p. 190) riconosce con evidenza i vestigi dell'influenza fenicia ed assiria e simili idoli si sono tro-

[1] Sugli scavi più recenti dei Francesi si trovano relazioni nella *Revue archéologique* 1862, V p. 345 sgg. VI p. 244. cf. *Archaeol. Anzeig.* 1863 p. 5*.

vati in Tiro stesso [1]. È certo che l'arte assiria ha regnato lungo tempo in Cipro; il vestimento stesso delle statuette di Berlino (pubbl. dal Gerhard *Ueber die Kunst der Phönizier* tav. VI e Lajard *Recherches sur le culte de Vénus* tav. XXI) ricorda la maniera orientale; ma il vestiario della nostra figura è propriamente greco, soltanto l'ornato della testa e la formazione della faccia rassomiglia alle prime. Il principale argomento del Ross [2], che Idalion sia stato sempre fenicio per le vaghe espressioni di Scilace, il quale dice che « nell'interno della isola siano città barbariche » non è assai fondato. Il Ross chiama queste statuette consecrate al santuario dell'Afrodite: ha ragione senza dubbio, domandasi però, di qual Afrodite? Perchè sappiamo che l'antichissimo simulacro della celeberrima dea cipria ossia pafia, venerato in Ascalone, Pafos, Citera, Sparta fu armato e questa fu una rappresentazione della dea celeste dei Fenici. Dall'altro canto non si può dubitare, che i coloni greci hanno portato a Cipro dalla loro patria una dea della primavera e dell'amore. I luoghi, dove si trovano antiche colonie sono Neopafos, vicino all'antica città dei Fenici, e Golgoi. Leggiamo in Pausania VIII 5, 2: Ἀγαπήνωρ κατεσκευάσατο ἐν Πάφῳ τὸ ἱερόν. τέως δὲ ἡ θεὸς παρὰ Κυπρίων τιμὰς εἶχεν ἐν Γόλγοις. L'Engel in più luoghi della sua opera su Cipro ha mostrato le difficoltà di questo passo, mentre che il Movers dice (*Phönizier* II, 2 p. 222): « fra le antichissime colonie dei Fenici nell'isola può nominarsi con certezza Golgoi. Il nome è fenicio, il santuario della dea cipro-fenicia in Golgoi era antichis-

[1] Cf. E. Curtius *Nuove memorie dell'Istituto* p. 373 sgg. — *Archaeol. Anzeig*. 1856 p. 174*.
[2] Cf. *Archaeolog. Aufsätze* II p. 210. 408.

simo, più antico che quello in Pafos e fu istituito da Golgos, il figlio di Afrodite ed Adonide ». Però che i coloni greci abbiano derivato il nome del fondatore dall'antico nome fenicio della città non dimostra niente, e considerando che lo stesso Pausania dice nel primo libro (14,6): πρώτοις δὲ ἀνθρώπων Ἀσσυρίοις κατέστη σέβεσθαι τὴν Οὐρανίαν, μετὰ δὲ Ἀσσυρίους Κυπρίων Παφίοις καὶ Φοινίκων τοῖς Ἀσκάλωνα ἔχουσιν, e che la storia di Agapenore del libro ottavo raccontasi essere successa in Arcadia, mi pare chiaro, che gli Arcadi non abbiano parlato dell'Urania, ma della loro Afrodite greca, la quale certamente prima della venuta degli Arcadi in Cipro fu venerata nella colonia sichionia, Golgoi. In Arcadia troviamo vari vestigi d'un culto originario, che poi congiungevasi con quello della dea celeste, ed il culto di Sichione, dove si vedeva il conosciuto simolacro di *Kanachos* tenente nelle mani il melo ed il papavero, non ha nullo di fenicio [1]. Da qui sono venuti i coloni di Golgoi ed è notevole, che sempre con questa città troviamo congiunto Idalion, il luogo delle nostre statuette [2]. Una di queste porta un bicchiere, che ricorda la sacerdotessa sichionia, chiamata λουτροφόρος; il capro che vediamo al mio parere presso di Lajard (pl. XXI, I), anche in Atene fu sacrato alla Pandemos [3], mentre che il toro, che portasi da un idolo ciprio d'un ca-

[1] Il Gerhard *Ueber Venusidole (Akadem. Abhandlungen* I p. 262) chiama questa statua Urania, al mio parere senza ragione.

[2] Cf. Engel *Cypros* I p. 146. — Il commercio fra Idalion e Sichione negli antichissimi tempi fu cagionato probabilmente per la coltura delle miniere, poichè i Telchini, che sono indigeni in Rhodos e Cipro, nel continente si trovano al mio sapere soltanto in Sichione ed il fondatore di Idalion si chiamava Chalcanore.

[3] Cf. Gerhard l. l. p. 283. Joa. Lydus de men. Lib. IV 45: ἐν δὲ τῇ Κύπρῳ πρόβατον κῳδίῳ ἐσκεπασμένον συνέθυον τῇ Ἀφροδίτῃ. ὁ δὲ τρόπος τῆς ἱερατείας ἐν τῇ Κύπρῳ ἀπὸ τῆς Κορίνθου παρῆλθέ ποτε.

rattere tutto diverso, è proprio all'Urania [1]. Il simbolo più semplice e più parlante è il fiore. Come tutti i simboli antichissimi prima non può essere usato che nel senso naturale significante la forza della produzione nella primavera e nell'amore, poi si aggiunsero le idee della gioventù e della bellezza. Senza ragione a mio avviso il Welcker (*Alte Denkmäler* II. p. 27) suppone, che questa significazione appartenga soltanto alla Giunone: credo più tosto che nello stesso senso l'Afrodite in Gnossos sia chiamata Ἄνθεια – Flora. Collo stesso nome, che portava in Afrodisias la sacerdotessa della dea, possiamo chiamare l'Afrodite stessa ἀνθηφόρος [2] e così apparisce nell'antichissima poesia cf. *Hymn. homer.* X [3]:

Κυπρογενῆ Κυθέρειαν ἀείδομαι ἥτε βροτοῖσιν
μείλιχα δῶρα δίδωσιν, ἐφ' ἱμερτῷ δὲ προσώπῳ
αἰεὶ μειδιάει καὶ ἐφ' ἱμερτὸν φέρει ἄνθος.

Simili statuette di terracotta sono venute al museo di Londra dall'isola Kalymna, anch'esse tenenti nella mano un fiore o un frutto (*cf. Archaeol. Zeit.* 1848 p. 278). Un' altra statuetta d' uno stile assai libero, la quale però nella maniera del vestimento appartiene chiaramente al nostro tipo, fu rinvenuto in Cirene (pubbl. da Clarac. 632 I. 1449 H) ed è possibile che i tali oggetti del culto fossero trasportati in altre città greche da Cipro. Dalla storietta, che Ateneo (XV 676 A) ha

[1] Pubbl. Clarac *M. d. s.* 626A. *Bulletin de l'Athén. franç.* 1855 tab. 2. cf. Lucian. *dial. meretr.* 7. — Fra gli idoli ciprioti fin oggi pubblicati troviamo due statuette col fiore (Lajard pl. XX, 1. Clarac 560B. 1283B.), nelle quali già la foggia di vestire denota un periodo recente. Le statuette menzionate da Preller *Griech. Mythol.* p. 234 non le conosco.

[2] *Cf. Corp. inscr. graec.* p. 532 n. 2821, 7. 2822, 8.

[3] Il nuovissimo editore, A. Baumeister, intende le ultime parole nel senso metaforico, ma la spiegazione da lui adottata « adfert amabilem florem (aetatis hominibus) » mi pare molto ricercata.

riserbato sull'origine del culto di una Afrodite *Euploia* in Naucratis, apprendiamo una vivente immagine della connessione di culto appunto fra Cipro e la costa africana. Anche di Samos racconta una simile favola Plutarco (*quaest. graec.* 54), ma si può presumere nell'uno e nell'altro caso, che quella Afrodite cipria sia almeno trasfigurata dal culto fenicio. L'idolo di Samos (pubbl. da Michaelis *Archaeol. Zeit.* 1864 tav. LXXXII, 1) come la terracotta del cabinet Janzé [1] (pubbl. da De Witte pl. XII, 2) e l'Afrodite dell'ara Borghese, porta una palomba e probabilmente questo uccello, vuol dire il colombo orientale di più colori, è venuto nella Grecia per mezzo di commercio insieme col culto fenicio [2]. Il Gerhard annovera qui una terracotta, che Panofka [3] ha chiamato *Demeter Chloe*; dubitasi dunque, che cosa nel nostro tipo sia proprio all'Afrodite, perchè domandiamo, in quale forma questa dea si rappresentava alla fantasia degli antichissimi Greci? Senza dubbio nella stessa, nella quale appariva al suo favorito Anchise (*hymn. homer.* IV, 82):

παρθένῳ ἀδμήτῃ μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίη

e siccome l'uomo sensuale allettasi più tosto del brillante ornamento che della pura bellezza delle forme, in ricco ed elegante vestimento:

πέπλον μὲν γὰρ ἕεστο φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς,
εἶχε δ' εὐγναμπτὰς ἕλικας κάλυκάς τε φαεινάς
Ἀγχίσην δ' ἔρος εἷλεν κτλ.

Perciò conviene ad essa propriamente il manto con

[1] La quale rassomiglia a maraviglia alla statua della villa Albani.
[2] Cf. Movers *Phönizier* I p. 632.
[3] *Terracotten d. k. Mus. zu Berlin* tav. LIV, 2; Gerhard l. l. tav. XXX, 3 p. 366.

eleganza ripreso ed ornatamente disposto [1], ma Anchise stesso non la riconosce, non sa, se sia

Ἄρτεμις ἢ Λητὼ ἠὲ χρυσέη Ἀφροδίτη
ἢ Θέμις ἠϋγενὴς ἠὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη
ἤ πού τις Χαρίτων

e noi troviamo sui monumenti antichi della stessa acconciatura ed Atene [2] ed Artemis [3] e altre deità.

Ci voleva adunque un simbolo parlante. Però le idee delle diverse divinità non sono sviluppate nella stessa maniera e nello stesso tempo in tutta la Grecia. La stessa idea nei singoli paesi ha preso varie forme, vari simboli e nomi e più tardi, quando questa varietà fu raccolta e ridotta nei tipi certi delle grandi deità comuni, naturalmente il simbolo di una forza naturale poteva tradursi a diverse deità. Come in Sparta un antico simolacro si chiamava Afrodite-Hera (Pausan. III, 13, 6), non fa maraviglia che a queste due dee della nascita e della primavera fosse comune il simbolo del fiore. Così trovando nella pittura d'un vaso (Welcker *Alte Denkm.* V tav. XXIV p. 360) Here sedente con scettro e fiore nella mano, ed in due altre (pubbl. da Gerhard *Auserles. Vasenbild.* tav. LXXI e LXXII) Here ed Afrodite parimente col fiore; vediamo che l'affinità della idea fisica cagionava negli

[1] Müller *Handbuch d. A.* 374, 4. Panofka *Archäol. Zeit.* 1853 p. 31.

[2] Cf. Panofka *Cabinet Pourtalès* pl. IV.

[3] Cf. Puteal capitolino. Anche la cosidetta Speranza del museo Carpegna (pubbl. da Fil. Buonarroti *Osservaz. sopra alcuni medaglioni* Roma 1698 p. 93, Inghirami *Mus. etrusco* III p. 177, *Atti della pontif. accad. rom.* IV tav. 2 p. 307 cf. E. Q. Visconti *Mus. Pio-Clem.* IV p. 54) è una Diana cf. Gori *Mus. Etrusc.* I tav. XXXV, Uhden: *Museum der Alterthumsw.* I p. 550. Anche la Fortuna del Bupalo (Pausanias IV, 30, 2) appartiene senza dubbio a queste dee; ma essa teneva il caratteristico cornucopia; così è rappresentata in Monaco (pubbl. Clarac 763, 1902 cf. Brunn *Beschreib. d. Glyptoth.* p. 52) ed in Dresda (pubbl. *Augusteum* I tv. 11. Clarac 452, 829).

antichissimi attributi la stessa incertezza, che nelle più recenti rappresentazioni – per esempio nella Giunone Ludovisi – l'affinità del carattere morale e spirituale. Senza dubbio rappresentasi una simile deità nella donna sedente sul monumento delle Arpie, manca però la conoscenza del culto licio per darle una denominazione più precisa. Parimente congiunta colla Giunone e l'Afrodite è la dea del parto Εἰλείθυῖα, e pare che alcuni simolacri antichi, che si chiamano Afrodite, appartengano al culto di questa dea, però l'unico idolo pubblicato da Gerhard (*Ueber Venusidole*: *Akad. Abh.* I p. 366 tav. XXXI, 6) è troppo singolare, neppure l'oggetto, che porta sul dito, mi pare indubitatamente un fiore. Un altro attributo è comune alla Giunone ed alla Proserpina, il melagranato. Proserpina lo tiene in due pitture (pubbl. da Millin *Peintures de vas.* II, 78, 9, Lenormant *Élite céramogr.* I, pl. 29 ed *Archaeol. Zeit.* 1850 tav. XIV p. 145 cf. p. 232) e nell'ultima un mirto o narciso nella destra, come il bustino pubblicato da Braun (*Annali* 1849 p. 114 sgg. *Monum.* V tav. IX, 1) il fiore e la mela del granato [1]. Anch'essa è una deità della primavera e così si vede col fiore nel vaso del *Museo Gregoriano* II, 40, 2. [2]. Il più caldo fautore della Proserpina fu il Gerhard, il quale afferma, che il simbolo del fiore poco a poco si sia ristretto alla sola Kora, ma Léon Heuzey, pubblicando il bel rilievo la cui rappresentanza vien chiamata da lui *l'inalzamento del fiore* (Parigi 1868) nota giusta-

[1] È notevole che questi tre monumenti siano stati trovati in Magna Grecia.

[2] Cf. Gerhard *Hyperbor.-röm. Studien* II p. 128. *Auserles. Vasenb.* I p. 128, *Trinkschalen u. Gefässe* A. B. p. 20-22. Nella spiegazione di Welcker dell'ultimo vaso (*Alte Denkmäler* III tav. XI) la donna col fiore non può essere Proserpina, perchè questa non può ricevere la sua madre nell'Olimpo.

mente, che il carattere misterioso di Cerere e Proserpina ha dato comodità di applicare i loro nòmi a figure incerte principalmente nella numerosa e fluttuante classe, la quale prende i suoi attributi dal regno vegetale. Esaminiamo per esempio la pittura del vaso Moschini (pubbl. da Quaranta *Le pitture d' un vaso greco* Napoli 1827, Gerhard *Ueber die Anthesterien* III, 1 p. 211). La spiegazione di Gerhard, che Dioniso ed Apolline conducano la Kora alla Demeter, pare probabile, ma nella stessa rappresentazione nel vaso pubblicato da Gerhard (*Auserlesene Vasenb.* I, 14) la cosidetta Demeter non si volge alla figlia ma all'Hermes, ed infine nel vaso Lamberg (pubbl. da Gerhard *Antike Bildwerke* tav. CCCXVI, 1) troviamo le stesse cinque deità nello stesso ordine condotte da Hermes ad una testa, che anche Gerhard chiama Demeter. Dunque mi pare chiaro, che la cosidetta Demeter nel vaso Moschini sia Proserpina e la donna col fiore Afrodite. L'affinità di Afrodite e Proserpina apparisce già in Cipro nelle statuette di Afrodite Ariadne, rammentate da Plutarco (*Vita Thesei* c. 20), ed il Dioniso come sopra un idolo della Kore, [1] così si appoggia anche sopra un simolacro della nostra dea [2], ma quell'idolo differisce chiaramente nell'acconciatura del vestimento e porta sempre la mela. Il velo sul capo non può essere strano all'Afrodite in niun modo, anzi si trova rammentato come un segno caratteristico nell'epigramma dell' antologia Planudea (IV, 176), dove si dice del-

[1] Cf. Gerhard *Venere-Proserpina* tav. XIII p. 56. *Akadem. Abh.* I p. 275.

[2] *Ueber Venusidole: Ak. Abh.* I tav. XXXII, 5. 6. p. 367 cf. Müller-Wieseler *Denkmäler d. alten Kunst* II, 23, 372 (Buonarroti l. l. p. 420). — Dioniso ed Afrodite col fiore nella pittura di un vaso pubbl. da Gerhard *Auserl. Vasenb.* tav. LXXIII.

l'Afrodite in Sparta: ἀλλὰ κατὰ κράτος μὲν ἔχει κόρυν ἀντὶ καλύπτρας [1]. Resta adunque fra le grandi deità l'unione d'una apparizione giovanile ed elegantemente ornata col simbolo del fiore caratteristico pel tipo dell'Afrodite [2], nè può che confermare la nostra opinione il trovare appunto in questa maniera rappresentate le più familiari compagne della dea, le Ore e le Grazie: Ἄνθειαι sono le Ore come Giunone che hanno allevata, ed Afrodite che hanno ornata [3]. Esse conducono le stagioni dell'anno ed i loro doni, il meglio però, che portano, è la primavera. Il portare del fiore è significante appunto per quelle dee, che amano donare [4], poichè come Afrodite Εὐδόσω sono (Theocrit. XV, 103):

βάρδισται μακαρῶν Ὧραι φίλαι, ἀλλὰ ποθειναὶ
ἔρχονται πάντεσσι βροτεῦσι αἰεί τι φέροισαι.

Così le vediamo sull'ara Borghese e sulla tazza di Sosia, così circondano l'Apolline suonante la lira ed il Dioniso [5]. Ore chiamansi le due piccole statuette, che come si crede, ornavano un giorno il frontispizio del tempio dell'Atene in Egina: credo con buon diritto; intanto mi permetto di aggiungere poche parole sul-

[1] Cf. Böttiger *Kleine Schriften* II p. 266. De Witte *Cabinet Janzé* pl. XII, 2.

[2] Afrodite col fiore nelle pitture dei vasi: Welcker *Alte Denkm.* V p. 379, Gerhard *Auserles. Vasenb.* tav. CLXXIV e CXXXVII, Fröhner *Collection du prince Napoléon* pl. III. Della significazione erotica del fiore parla O. Jahn *Archaeol. Beitr.* p. 31 cf. *Aus der Alterthumsw.* p. 132.

[3] Cf. Hesych. s. v. ἄνθειαι. — Zoega *Bassirilievi di Roma* II p. 218 sgg.

[4] Simile pare la significazione del fiore nella mano dell'Iride cf. Gerhard *Ant. Bildw.* CXVII, 1. 2. 3. *Auserles. Vasenb.* tav. CLX e CLXI. *Etrusk. Spiegel* CXLIV; Toelken *Iris die Götterbotin* p. 8.

[5] Cf. Millingen *Vas. Coghill.* pl. 37 e 38; Micali *Monum.* tav. XCI, 2, dove De Witte le chiama Grazie; Gerhard *Auserl. Vasenbild.* I tav. XIV, XXVII, XXXIV p. 57. — Friederichs *Bausteine* p. 92.

l'argomentazione. Si dice [1] che siano Damia ed Auxesia, onoratissime deità di Epidauros, Troezene ed Egina, assomigliate a Cerere e Proserpina, e come quelle ancora nel tempo romano chiamate *deae*, τὼ θεώ [2]. Ma il rapporto, che suppone il Gerhard fra questi ornamenti del frontispizio e l'Atene del timpano, mi pare affatto impossibile, pure mi fa maraviglia, che due piccole statuette di quelle considerevoli dee siano usate in una maniera, per così dire, soltanto ornamentale nè trovo altre due, che possano servire per complemento nell'altro canto del tempio [3]. Per dir il vero, lasciati i nomi Damia ed Auxesia, le Ore stanno bene in questo luogo e congiunte colle Grazie ornavano in simile maniera il celebre trono di Baticle, il quale portavano secondo Pausania (III, 18, 7:) ἔμπροσθεν, κατὰ ταὐτὰ δὲ καὶ ὄπισω Χάριτές τε δύο καὶ Ὧραι δύο. Due infine delle Grazie in Elide portavano la rosa ed il mirto, come racconta Pausania (VI, 24, 6): Χάριτας δὲ Ἀφροδίτῃ μάλιστα εἶναι θεῶν [4].

Quella dea, la quale i primi coloni da Sicione ed Arcadia avevano portata a Cipro, teneva senza dubbio un luogo ragguardevole nel culto degli antichi Joni, poichè la protettrice dell'eroe di questo popolo, Teseo, fu Afrodite [5]. Teseo stesso aveva fondato in Atene il

[1] Cf. Gerhard *Vorlesungen über Gipsabgüsse. Berlin* 1844 p. 26.

[2] Cf. O. Müller *Aeginetica* p. 172. Il Welcker ha notato (*Kleine Schriften* II p. 185), che i loro antichissimi simolacri siano stati inginocchiati ed egli le chiama dee della luce e del parto.

[3] Cf. Brunn *Beschreib. d. Glyptoth.* p. 81.

[4] Probabilmente Afrodite e le Grazie si vedono nel puteal di Corinto pubbl. da Dodwell *Alcuni bassirilievi della Grecia* tav. II-IV (Müller-Wieseler *D. a. K.* I, 42. Gerhard *Zwölf Gottheiten*; *Ak. Abh.* I tav. XVII, 1) cf. il rilievo di Taso *Archaeol. Zeit.* 1867 tav. CCXVII.

[5] Cf. Gerhard *Archaeol. Zeit.* 1854 p. 274. L'Afrodite di Atene nella moneta pubbl. da Beulé *Les monnaies d'Athènes* p. 225 tiene un oggetto, che nel disegno pare piuttosto un fiore che un uccello.

culto della Pandemos [1], la quale fu parimente distinta dall'Urania in Tebe e Megalopolis. Quindi essa apparisce fra le dodici deità, che probabilmente furono dapprima riunite in Atene, sulla tazza di Sosia [2] e sul puteal capitolino [3], nell'uno e nell'altro monumento congiunta coll'Ares. Ares era il marito dell'Afrodite in Cipro nel mito di Adonide, come in Tebe il padre dell'Armonia; in Megalopolis si trovò un ara dell'Ares vicina alla triplice Afrodite Tebea e fra Argos e Mantinea ancora Pausania vide due antichissimi simolacri di queste deità nello stesso santuario, ed in Atene due statue dell'Afrodite erano collocate nel tempio di questo dio [4]. L'antichissima arte attesta questo matrimonio per la loro riunione sulla cista del Cipselo e sul vaso François [5]. Il puteal capitolino è una opera d'imitazione, però i tipi antichi vi sono generalmente conservati [6]. L'apparizione di Herakles non può che confermare l'origine ateniese, perchè l'unione di questo dio coll'Atene si può chiamare propriamente attica. Troviamo lo stesso sulla tazza di Sosia ed era congiunto coll'Atene al trono di Giove collocato da Fidia in Olimpia [7]. Nella religione greca Ares ed Afrodite ebbero la stessa sorte, l'uno fu scacciato dal guerriero

1 Sulla significazione della parola *Pandemos* cf. Preller *Griech. Myth.* I p. 214. 644.

2 Pubbl. *Monum. dell'Inst.* I 24 (Müller-Wieseler *D. a. K.* I, 210. Gerhard *Zwölf Gottheiten*: *Ak. Abh.* I tav. XV).

3 Pubbl. da Winckelmann *Mon. ined.* 5 (Müller-Wieseler *D. a. K.* II, 197. Gerhard *Zwölf Gottheiten; Ak. Abh.* I tav. XVI, 1.

4 Pausan. I, 8, 4; II, 25, 1; VIII, 32, 4.

5 Cf. O. Jahn *Archaeol. Aufs.* p. 10.

6 Cf. lo Hefesto e l'Atene sull' ara pubbl. da Welcker *Alte Denkm.* V tav. V. I tipi dell'ara Borghese sono già meno antichi. — I due fiori della nostra dea sul puteal capitolino sono giustamente disegnati nei *monum. ined.* di Winckelmann tav. 5. Il simile gesso del museo di Berlino (Friederichs *Bausteine* p. 81) pare molto sospetto.

7 Cf. Gerhard *Zwölf Gotth: Ak. Abh.* I p. 198.

dio del nord, l'altra dalla lussuriosa dea del sud ed il loro santo matrimonio già nelle poesie omeriche è mutato in illegale civetteria. Un' altra congiunzione dell'Afrodite è conservata per l'arte del culto nel rilievo di Rosarno (pubbl. da Michaelis *Annali* 1867 p. 93), dove Afrodite porge un fiore di granato [1] al dio Hermes, nè può farsi più chiara la significazione di questa deità che per la riunione con questo dio della produzione e della fertilità, dal quale essa secondo antichi miti aveva generato l'Erote. Questo rilievo mostra la stessa maniera di rappresentazione che la statua della villa Albani e la stessa troviamo in alcune gemme, per esempio nel plasma di smeraldo della collezione Kestner (pubbl. da Gerhard *Ant. Bildw.* CCCXVI, 8) [2] coll'iscrizione ΓΑΜΟΣ. [3] Possiamo dunque con somma probabilità congetturare, che la nostra statua era riverita un giorno in un tempio della φιλομειδὴς 'Αφροδίτη e teneva nella mano una palomba o il più solito e propriamente greco simbolo di questa dea, il fiore.

Che questo tipo sia conservato nell'arte greca oltre la fine del sesto secolo, lo mostrano le due Ore del tempio di Egina. I gran maestri però del quinto secolo non potevano ritenere questo pesante vestiario, che nei costumi attuali già era sparito. Come essi abbiano trasformato questo tipo, lo vediamo sui candelabri Barberini. Già E. Q. Visconti [4] ha osservato nelle figure di questo bellissimo avanzo della villa Adriana insieme colla fa-

[1] Non può essere una melagranata, perchè manca la corona.

[2] Il disegno negli *Atti della pontif. accad. rom. di archeol*, tom. IV tav. 5 p. 316 pare falsificato secondo un disegno dell'Afrodite sul candelabro Barberini.

[3] Cf. O. Jahn *Archaeol. Beitr.* p. 291. 454. Altre gemme cf. Cades XVII, 63. 64.

[4] Cf. *Mus. Pio-Clem.* IV p. 45. Zoega presso Welcker *Zeitschrift* etc. p. 357 (Müller-Wieseler *D. a. K.* II, 259 e 320).

cilità e morbidezza del lavoro il carattere dello stile antico nelle positure, nell'acconciatura dei capelli, nelle pieghe dei panneggiamenti e, possiamo aggiungere, nella vigorosa e viva muscolatura. È uno stile di imitazione, ma quale nelle ode di Orazio, del tutto diversa dal comune arcaicismo, quale apparisce nelle imitazioni dei coetani di Adriano. Mentre quelli affettano la forzata maniera dell'arte imperfetta principalmente nelle cose le più accessorie, capelli e vestimenti: qui è imitata la vigorosa bellezza dell'antichità nella maniera la più elegante del tempo romano. Se gli originali di queste figure siano copiate da statue, ciò che il Visconti conchiude dalle piccole basi ad alcune di esse aggiunte [1], non lo sappiamo; in ogni caso queste figure erano riunite una volta su un celebre rilievo delle dodici deità. Perchè la composizione di Ares, Afrodite ed Atene non si può spiegare in altra maniera e l'esistenza di un celebre rilievo dimostrasi dalle due repliche in musaico nel museo nazionale di Napoli e nel Louvre, principalmente per la nostra Afrodite dal pezzetto volante, che quantunque sia poco adattato alla quieta attitudine della dea, non è aggiunto che per compensare in questa parte del disegno le linee avanzate del braccio manco e del più basso vestimento [2]. Il Michaelis ha esposto Archaeol. Zeit. 1864 p. 190), che la Sosandra [3] di Calamide probabilmente sia stata rappresentata in simile maniera: io voglio sol-

[1] Cf. Braun *Ruinen u. Mus. Roms* p. 348. Friederichs *Bausteine* p. 453. Al Giove rassomiglia il piccolo bronzo del *cabinet Pourtalès* tav. IV.

[2] L'arcaica statua sul rilievo del museo nazionale di Napoli (pubbl. nel *mus. Borbon*. VI, 10) non l'ho veduta, perchè mi venne ricusato un permesso per entrare nella stanza dei rilievi.

[3] Ossia Δώσανδρα, come si legge sempre nei codici vaticani n. 87 (quattro volte) e n. 90 (nel quale mancano i dialog. meretr. tre volte); nell' ultimo dalla seconda mano è soprascritto un σ.

tanto notare, che nella figura del nostro candelabro si vedono i malleoli nudi e la testa coperta, mentre al mio parere un velo sulla testa conciliasi poco bene col vestimento corto. L'unione di Hermes ed Afrodite nelle repliche ricorda il rilievo di Rosarno, però non credo, che ne' tempi, ai quali appartengono questi mosaici, l'antica idea di questa congiunzione sia conservata. Ma per raggiungere un certo giudizio bisogna gettare uno sguardo sulla sorte del nostro tipo nell'Occidente.

Il Gerhard, di cui le vaste indagini sono il fondamento di tutto questo ragionamento, ha mostrato in più luoghi, che fra i prodotti dell'arte greca probabilmente dai Fenici portati agli Etruschi, con preferenza sono imitate le varie rappresentazioni dell'Afrodite [1]. Anche il nostro tipo occorre spesse volte fra i conosciuti e dai Romani così stimati bronzi di questo popolo [2]. L'iscrizione d'uno specchio (pubbl. da Gerhard *Etrusk. Spiegel.* tav. CCCLXXIX) [3] dimostra, che anch'essi in questa apparizione hanno riconosciuto la dea dell'amore, Turan [4]. La stessa figura si vede in gemme etrusche [5] e in manichi di specchi di un lavoro più recente. Questa industria, la quale dal principio compensava la mancanza dell'invenzione per l'abilità dell'imitazione, poteva lungo tempo ritenere lo stile

[1] Cf. *Ueber die Gottheiten der Etrusker* e *Ueber Venusidole: Ak. Abh.* I. p. 264. 286. 323. Preller *Röm. Myth.* p. 383.

[2] Gerhard *Venusidole: Ak. Abh.* tav. XXVIII, 4. XXX, 4. Micali *Monum.* tav. XXXV, 12.

[3] La stessa rappresentazione tav. CXXV.

[4] Turan col fiore anche tav. CXCVII.

[5] Cades XVII, 61 con una iscrizione, nella quale si legge la conosciuta parola etrusca TVPC, che si trova anche nell' iscrizione d'una statuetta di questo genere cf. *Bullett. dell'Ist.* 1842 p. 21. Un altra gemma è pubbl. da Millin *Galér. myth.* tav. LXXXIX n. 360. (Inghirami *Mon. etr.* VI tav. L 4 n. 4).

tuscanico, nel quale si riproducevano con una sterile eleganza le dure forme dell'arte greca antica, testimonio caratteristico e per l'ingegno degli artefici e pel gusto degli amatori. La figura pubblicata dal Garrucci [1] (*Bullett. Napoletano* II tav. 3, 1854. Gerhard *Etrusk. Spieg.* tav. CCXLIII A) porta sulle spalle due pantere, dalle quali il Minervini ha preso occasione di confrontarla colla cosidetta Diana persica, quale si vede per esempio in una terra cotta del museo napoletano (pubbl. *Archaeol. Zeit.* 1854 tav. LXII, 1); credo però, che l'artefice abbia confuso senza riflessione due rappresentazioni, come in un altro manico ai montoni del dio Hermes sono aggiunti due Ulissi [2]. Un manico di specchio quasi eguale a quello è proposto dal Garrucci all'Instituto nella prima adunanza dell'anno 1866 (cf. *Bullett.* p. 10).

Gli Etruschi avevano adottato questa rappresentazione pel culto: nell' agro perugino fu trovato un bronzo, nel quale si vede una donna, che solleva la veste e porta un fiore, ma è vestita completamente alla etrusca [3]. Tuttavia non credo, che sia la Turan, perchè la figura simile dell'ara perugina (pubbl. dall'Inghirami *Mus. etr.* III. tav. 7), che è unita colla Giunone e coll'Ercole, ambedue numi italici [4] più tosto che etruschi, probabilmente anch'essa rappresenta una

[1] p. 128: e lo specchio ne viene ora a riprodurre la Venere sotto quell' abito e con quegli attributi medesimi, che offre una statuetta in pietra calcarea recentemente portata in Parigi dall'isola di Cipro cf. p. 188. — Simili sono le figure pubbl. da Manduit *Découvertes dans la Troade tav.* III, 1. 4.

[2] Pubbl. da Winckelmann *Mon. ined.* Gerhard *Etrusk. Spiegel* tav. XXX, 2.

[3] Pubbl. dal Vermiglioli *Saggio dei bronzi etruschi trovati n. a. per.* tav. I. n. 6. Inghirami *Mus. etr.* III. tav. XVI, 1. P. E. Visconti *Atti della pont. accad.* IV tav. 3 p. 310.

[4] Cf. Reifferscheid *Annali dell'Inst.* 1867 p. 352.

dea italica. Se è permesso di proporre una congettura, direi che sia la Feronia, ἣν οἱ μεταφράζοντες εἰς τὴν Ἑλλάδα γλῶσσαν, οἱ μὲν Ἀνθοφόραν, οἱ δὲ Φιλοστέφανον, οἱ δὲ Φερσεφόνην καλοῦσιν (Dion. Halic. *antiq*. III, 32), una deità di origine sabino-latina ma coltivata in Etruria [1]. I Latini la chiamano Giunone, ma la distinguono dalla Giunone Regina; e Giunone Lucina portava un fiore [2].

Nel sesto secolo gli Etruschi furono il più potente popolo d'Italia, e dal nord e dal sud si introdussero nel Lazio i loro lavori di lusso e di culto. In questo tempo si cominciava in Roma a porre statue nei tempi e senza dubbio allora anche la dea col fiore è entrata nella città eterna. Ma se domandiamo, quale deità abbia accettata questa rappresentazione, possiamo rispondere certamente soltanto, che non si chiamava Venere, poichè questo nome nei tempi dei re non si trovava in Roma [3]. Il primo lettisternio, nel quale apparisce la Venere, è stato nell'anno 217 a. C. e nello stesso tempo fu decretato il primo tempio della Venus erycina, vuol dire della Venere celeste. Così si capisce, che tutte le rappresentazioni della Venere vestita [4] appartengono ad una epoca più recente, quando l'arte greca già da lungo tempo aveva lasciato il nostro tipo. All'incontro il ch. P. E. Visconti negli *Atti della pont. accademia romana* (tom. IV p. 303) ci ha mostrato,

[1] Cf. Gerhard *Gottheit. der Etr.*: *Ak. Abh.* I p. 319.

[2] Cf. Preller *Röm. Myth.* p. 244. Müller-Wieseler *D. a. K.* II, 64 c. Visconti *Mus. Pio-Clem.* I tav. A II, 4. Anche l'antico simolacro della Frutis (dalla radice di fructus, frutex Cf. Klausen *Aeneas* I. p. 504) può essere stato simile. - Venere nello stesso vestimento, ma senza fiore, con Marte *Cabin. Pourtalès* tav. III.

[3] Cf. Varro *De lingua lat.* VI, 33, Macrobius *Saturn.* I, 12, 12.

[4] Cf. Gerhard *Venusidole*: *Ak. Abh.* I. p. 261. U. Köhler e A. Reifferscheid *Annali* 1863 p. 201. 361 sgg.

che fra le dee romane fosse antichissima ed onoratissima la *Spes* e, poichè il nostro tipo arcaico apparisce spesse volte con questo nome sulle monete dei Cesari, dobbiamo cercare l'originale romano negli antichissimi tempi di quella dea [1]. Già nella prima epoca della repubblica si rammemora un santuario della Speranza, onde la contrada della porta maggiore si chiamava: *ad Spem veterem* [2]. Può essere, che anche una romana deità dell'amore abbia accettata una volta questa formazione, ma i culti antichi della Murcia e Cloacina sono periti nella rovina della religione romana. L'unico monumento, nel quale troviamo Venere col fiore e scettro in mezzo delle Menadi, l'ara del museo Chiaramonti (tav. XXXVI. Gerhard *Venusidole: Ak. Abh.* tav. XXX, 1) è così singolare, che mi pare piuttosto un pensiero originale d'un artefice greco (forse per un culto romano) che la trasformazione d'un antico tipo. La Flora, della quale il culto durava parimente per tutto il tempo della reppublica, è rappresentata in simile maniera nella statua Rondanini (pubbl. da Guattani *Mon. ant.* ann. 1788 p. XLVI, Clarac. *mus. d. scult.* 441, 801); possiamo dunque conchiudere [3] che essa sia copiata da una Ora greca, la quale, come abbiamo veduto, fu rappresentata nella stessa guisa che Afrodite, differisce però pel seno del manto pieno di fiori [4]. Una trasformazione di questo tipo sono forse la Flora Farnese e simili figure [5].

[1] Cf. Gerhard *Griech. Myth.* II p. 300. *Venusidole: Ak. Abh.* I. p. 267.

[2] Cf. Becker *Röm. Alterth.* I. p. 551. 601. Quando al mio sapere non mentovasi una *Spes nova*, si nasconde probabilmente nel *vetus* un senso più profondo cf. Veturius etc.

[3] Cf. Müller *Handbuch d. Arch.* 659.

[4] Lo troviamo nell'arte greca antica anche sul rilievo Heuzey.

[5] Cf. E. Q. Visconti *Mus. Pio-Clem.* IV p. 55, P. E. Visconti *Atti*

La Spes, come la Fides e simili dee romane, si conservò nel culto popolare a causa della sua significazione allegorica. M. Attilio Calatino edificò il tempio sul foro olitorio, che due volte si abbruciò, ma fu ristituito finalmente da Germanico cf. Tacit. *ann.* II, 49. Insieme colla Fortuna e simili potenze essa fu venerata per tutto il tempo degl'imperatori [1]. La supposizione di Visconti, che nel tempio di Calatino si trovasse l'originale della figura, la quale apparisce da prima [2] sulle monete di Claudio, è molto probabile, e la rinnovazione del tipo arcaico corrisponde allo spirito di reazione nella religione e nell'arte di questo tempo [3]. La Spes delle medaglie porta un diadema sulla testa e nella mano un giglio [4] ed è accompagnata da varie iscrizioni, per lo più da *Spes augusta* o *Spes publica* fin a Costantino Magno [5].

d. p. accad. IV p. 316, Friederichs *Bausteine* p. 359. Aggiungersi la Venere del *Museo Worsleiano* tav. XVI, 1.

[1] Cf. Preller *Röm. Myth.* p. 617.

[2] Cf. Eckhel *Doctr. numm.* VI p. 238 cf. p. 177. Il tipo della moneta pubbl. da Cohen *Méd. impér.* I. pl. IX, 18 p. 149 (Pietas appoggiata ad un simolacro della Spes) sarebbe molto conveniente pel figlio di Germanico, ma Cohen la crede falsificata.

[3] Cf. Winckelmann *Werke* (Dresden 1808) II p. 542. Gerhard *Hyperbor.-röm. Studien.* II, p. 152, Uhden *Museum der Alterthumsw.* I p. 550.

[4] La congettura di Gerhard *Gottheiten der Etrusk.: Ak. Abh.* I. p. 318 not. 68 cf. not. 87, che la Giunone di Perugia sia stata l'originale, mi pare infondata. - La significazione allegorica della figura è esposta profondamente da Buonarroti *Medagl.* p. 418 ed Erh. Reusch *Capita deorum et illustrium hominum* p. 190.

[5] Cf. Cohen *Médaill. impérial.* I pl. X, III pl. XVII, V pl. VI cf. I p. 166. 167. 326; II p. 9; III p. 227. 405. 469. 531; IV p. 317; V p. 4. 6. 38. 39. 82. 106. 533. 547; VI p. 81. 109. La significazione allegorica si mostra chiaramente nell'iscrizione *Indulgentia augusta* IV, 1. Già sotto Costantino sparisce l'immagine della dea cf. VI p. 95. 121. 214. 219. 360. 461. 466. 469. 471. Il cristianesimo, benchè abbia ritenuto la festa del primo Agosto, ha abbandonato il tipo pagano: l'ancora, il simbolo della ferma speranza d'un felice avvenire, è propria all'idea cristiana.

Che questo tipo arcaico sia stato la popolare ed ufficiale rappresentazione della Speranza, dimostrano i rilievi nell'ara del museo Chiaramonti (tav. XVIII-XXI), dove Apolline, Diana, Marte, Mercurio, Ercole, Silvano e Fortuna sono rappresentati nella solita maniera dell'arte recente [1], e l'ara del museo fiorentino [2], sulla quale essa è unita colla Nemesi, la quale parimente già nell'antichissimo tempo aveva una statua in Roma [3]. Pighius vedeva in Ferrara un rilievo, nel quale un Genio sagrificò alla Speranza coll'iscrizione *Gen. Genialis Spei Helpidis* [4]. Il *Genialis* apparteneva probabilmente alla famiglia Claudia [5], la quale coltivava la deità favorita dell'imperatore cf. Orelli-Henzen *Inscr. lat.* n. 1758: *Fortunae Primigeniae Ti. Claudius Thermodon et Metia M. f. Lochias eius simulacra duo Spei corolitica* [6], n. 4456. Al culto della *Fortuna Primigenia* appartiene forse anche il rilievo descritto da Gruter *Inscr. lat.* p. MLXXV n. 1, perchè un fanciullo sul capro si chiama sulle monete degli imperatori *Jupiter puer* o *Jupiter crescens*. Spes e Fortuna si trovano congiunte anche in una moneta pubbl. dall'Haverkamp *Numophylac. reg. Christinae* XV, 6. Parimente la predilezione dei primi secoli per le statue arcaiche trovava qui un soggetto conveniente. La statua della Villa Ludovisi rammentata dal Winckelmann (*Werke* V p. 229) e E. Q. Visconti (*Mus. Pio Clem.* IV p. 50) pare spa-

[1] L'esecuzione è molto più rozza che si vede nella pubblicazione. Non bisogna spiegare l'unione della Speranza colla Fortuna cf. Preller *Röm. Myth.* 618.

[2] Cf. O. Jahn *Archaeol. Beitr.* p. 150.

[3] Cf. Becker-Marquardt *Handb. d. röm. Alterth.* IV p. 48.

[4] Cf. Gruter *Inscr. lat.* p. CII n. 2. O. Jahn *Berichte d. K. sächs. Ges. der Wiss.* 1868 p. 166.

[5] Si trova un Ti. Claudius Genialis cf. L. Renier *Bullet. de la société des antiquaires de France* 1859.

[6] *Marmor coralliticus* Plin. *hist. nat.* XXXVI, 8, 13.

rita da Roma. Un torso si trova nel Museo Gregoriano (I tav. XCVIII, 1), un altro in Monaco (cf. Brunn *Beschreib. d. Glyptoth.* p. 56) ed una piccola statua nel giardinetto del palazzo Rospigliosi [1]. Il ritratto d'una donna romana del tempo di Traiano, eseguito con ogni imitazione dello stile antichissimo, si vede nella villa Borghese, probabilmente la statua della Claudia Semne, la quale fu trovata nel suo sepolcro alla via appia [2]. L'Uhden racconta, che nel frontispizio dell'edicula, la quale in questo sepolcro era consecrata alla Speranza, si vedeva un ragazzo col *pedum* appoggiato sulla cervice d'un toro, un giglio ed una torcia, ed osserva che l'antica idea della protettrice degli agricoltori anche in quei tempi non sia dimenticata: crede che la fiaccola significhi il fosforo. In simile guisa in una gemma ed in una medaglia [3] è aggiunto alla Speranza qualche astro, siccome in un' altra gemma due spiche [4]. In fine usavano questa figura ad elegante ornamento princi-

[1] Questa statua porta un velo sul capo come la statua di bronzo in Vienna, la quale è forse una copia di una antica Afrodite greca. Cf. O. Iahn *Archaeol. Zeit.* 1854 p. 452. – Altre statue sono mentovate nella *Beschreibung Roms* II, 2, p. 238 (ed un rilievo II, 2 p. 37) e da Clarac pubblic. 760, 1899 una statua della collezione Blundell.

[2] Cf. Uhden: l. l. p. 543 segg. Welcker *Alte Denkm.* V p 94. – Lo Zoega *De origine et usu obeliscorum* p. 371 dice, che i monumenti di questo sepolcro siano venuti nel palazzo Altieri; sospetta però il signor Barone Visconti, che siano portati in Portogallo dal S. Sousa-Holstein.

[3] Cades XVII 65 e 67. – Cohen *méd. imp.* III p. 219 coll'iscrizione *Spei firm.* Banduri *numism.* I p. 260. 265. Zannoni *R. Galleria di Firenze* S. V tom. I tav. VII (Inghirami *Mus. etr.* VI tav. Q. n. 2) ha pubblicato una gemma con un imperatore sagrificante alla Speranza, che tiene invece del fiore uno scettro; sopra di essa si vede un astro.

[4] Cades XVII 62 cf. Gerhard *Ant. Bildw.* 316, 7. Tölken *Verzeichniss der k. preuss. Gemmensamml.* III, 1354: *Victoria Ubertas Spes.* – Amor col fiore della Speranza: Gori *Mus. Florent.* I, 81, 6 cf. G. Zoega *Abhandl.* p. 46. Il cornucopia nella medaglia pubbl. dal Buonarotti *Medagl.* tav. XXXVI n. 2. p. 418 Inghirami *Mus. etr.* VI O 4. n. 2) non appartiene alla Spes (cf. Gerhard *Venusidole: Ak. Abh.* p. 267 tav. XXXIII, 4; la

palmente in terra cotta, qualche volta col fiore rivolto verso la terra o raddoppiata [1]. Diversa dal solito [2] è la formazione nel rilievo del museo Pio-Clementino (pubbl. da Visconti *Mus. Pio-Clem.* IV tav. XXV p. 178) e nel celebre cratere del palazzo Chigi [3]. Ho congiunto questi monumenti, perchè in ambedue la nostra dea apparisce fra composizioni greche e potrei supporre, che troveremo qui la greca rappresentazione della Speranza. Nel primo però si mostra evidentemente l'idea d'un nume rurale, la quale è propria alla *Spes* romana [4], per conseguenza questa statua non si può chiamare *Elpis* [5], ma un artista romano aggiunse le sue patrie deità alle popolari composizioni greche. All'epoca romana appartiene anche l'altro monumento, benchè il Visconti dica [6], che sia *unico offrendoci unite allo stile antico l'eleganza dei più floridi tempi della Grecia*. Al mio parere è conservata qualche dignità soltanto nell'attitudine e nella vestitura della Nemesi e della Speranza, il rimanente è una vivente ed elegante composizione greca eseguita nella trascu-

statua tav. XXX, 6 è una Fortuna), perchè si trova nella stessa guisa appoggiato alla sedia della Concordia: Cohen *Méd. imp.* II pl. IX.

1 Cf. Visconti l. l. tav. 6 p. 317. *Terrecotte del Mus. britann.* tav. XXVII, d'Agincourt *Recueil de fragm.* pl. X n. 6 e 8 (oggi nel museo Gregoriano). Anche la Speranza in stucco nelle loggie di Rafaello è probabilmente copiata da un ornamento delle terme di Tito.

2 Nel rilievo del Boissard *Antiq. rom.* II, 130 (Gruter *Inscr. lat.* XXXIX, 4) l'iscrizione è molto sospetta.

3 Cf. O Iahn *Archaeol. Beitr.* p. 150 sgg.

4 Anche nella congiunzione coll'Ercole, per la quale si spiega forse la clava di questo dio coll'iscrizione *Spes* sulla moneta rammentata da Eckhel *D. N.* VI p. 238. cf. Friederichs *Bausteine* p. 479.

5 Come da Müller *Handbuch d. A.* p. 660. cf. Gerhard *Hyperbor.-röm. Studien* II p. 154 not. 76.

6 Cf. Guattani *Mon. ant.* ann. 1784 p. 25 (Visconti *Opere varie* I tav. XVIII p. 119). Il disegno di Welcker (presso G. Zoega *Abhandlungen* tav. V) è poco esatto cf. p. 386.

rata e quasi rozza maniera d'un incapace artefice del tempo romano. Dunque la stessa figura, la quale nell'arte greca rappresentava l'Afrodite, nell'arte romana si chiama Spes. Ora ci si conferma questo risultato per le repliche dell'Afrodite [1] e dell'Hermes dei candelabri Barberini. Perchè se incontriamo Venere separata da Marte e congiunta con un nume, il quale nel tempo romano nè nel culto nè nel mito con essa aveva nessuna corrispondenza, in rappresentazioni cioè, che in quei tempi appena erano intelligibili: bisogna cercarne un motivo. Ed ecco un terzo rilievo del museo britannico, nel quale al Mercurio sono date spiche nella mano. L'iscrizione di questo rilievo (*Ancient marbles in the british Museum* tom. III frontispizio; Müller-Wieseler *D. a. K.* II, 942), benchè sia moderna, è giustissima. Siccome in una medaglia si vede nella mano della Speranza la Vittoria (Cohen. *Méd. impèr.* IV pl. XX), così in una gemma (Cades XVII, 66) un giovane colla tazza e colle spiche; dunque in vece di Afrodite e Hermes ci si mostrano Spes e BONVS EVENTVS.

CARLO ALDENHOVEN

[1] La figura femminile del Museo Santangelo (pubbl. da R. Rochette *Peintures antiques inéd.* tav. XII p. 395) differisce dalla nostra soltanto in ciò, che tutta la superiore parte della testa è bianca, cioè coperta, e che essa tiene nella mano un frutto. La figura del Louvre (pubbl. da Caylus *Recueil d'antiquités* VI pl. 86, 1) ha il fiore, ma si volge a destra come sempre la Speranza. La veste, che copre il petto e braccio destro, mostra nella pubblicazione di R. Rochette una diversità dei colori, ma che io nell'originale non trovo. L'Hermes del museo Santangelo porta invece del petaso nei capelli una stretta benda rossa col fiocco all'occipite; i capelli sono bruni, gli occhi e labbri come della donna, il manto al quale è aggiunto un pezzo, che copre il sedere, è dello stesso colore come il vestimento volante della donna ed è ornato da quattro bottoni rossi, la tazza è gialla, il resto bianco.

SARCOFAGO OSTIENSE
RAPPRESENTANTE IL MITO DI FETONTE.
(*tav. d'agg.* F.)

Fra le rappresentanze figurate de' sarcofaghi romani riscontriamo spesse volte la scena della caduta di Fetonte, scena nella quale ci si appalesa l'idea e l'espressione della morte con molto effetto. Tutti i monumenti riferibili ad essa e conosciuti fin'ad oggi trovansi enumerati e registrati nel trattato del sottoscritto: *Phaethon*, *eine archaeologische Abhandlung*. *Göttingen* 1857 p. 15 sgg. Ed alla medesima serie, benchè se ne scosti alquanto per qualche interessante differenza in alcune cose, spetta pure il bassorilievo in discorso, conservato nella vigna Pacca situata sulla via che corre fra Roma e Civitavecchia.

A man sinistra di chi guarda si vede Fetonte che chiede a suo padre il carro di Sole. Sole stesso è assiso come al solito (*Phaethon* p. 29 sgg.) su d'un luogo un poco elevato [1], mentre Fetonte, a lui vicino, apparisce, come sui bassirilievi analoghi, di minore statura che nell'altra scena della caduta (*Phaethon* p. 33). E lasciando da banda le leggi prescritte all'arte dall'estensione dello spazio, n'è la ragione, a parer mio, che l'artista volle raffigurarvi Sole come persona primaria e Fetonte molto più giovane e meno vigoroso. Gli atteggiamenti di Fetonte differiscono fra loro nelle diverse rappresentanze (*Phaethon* p. 34). Sul nostro

1. Cf. *Phaethon* p. 31 segnatamente nota 30; Apollon. Rhod. *Argon.* III 161 sgg. δοιὼ δὲ πόλοι ἀνέχουσι κάρηνα οὐρέων ἠλιβάτων, κορυφαὶ χθονός, ἧχι τ'ἀερθεὶς ἠέλιος πρώτῃσιν ἐρείδεται ἀκτίνεσσιν; pure Claudian. *de laud. Stilich.* II 467 sgg. Egli sembra assolutamente, quasi quella valle si fosse creduta essere situata fra i due monti ivi mentovati.

rilievo però egli ci si manifesta come uno che parla con molto ardore; dall'altra parte nel viso di Sole esprimesi distintamente il dubbio e l'esitazione di secondare il desiderio del figlio.

Sotto il braccio destro di Sole apparisce in primo luogo una donna, velata la testa e la parte superiore del corpo, e volgendo lo sguardo verso l'oggetto principale del centro. Sul bassorilievo veronese (Maffei *Museo Veron.* tav. XXI n. 1. *Phaethon* n. 2) si vedono presso Sole e Fetonte tre donne, Climene, sposa di quello e madre di questo, nell'atto di avvalorare la preghiera del figlio; Aurora pensierosa, perchè ne teme le conseguenze fatali; e sotto quest'ultima una terza donna, velata anch'essa, e volgendo lo sguardo verso il gruppo di Sole e Fetonte. In quanto alla figura relativa del nostro bassorilievo, credo che non debba essa ritenersi nè per Climene [1], nè per Aurora; piuttosto deve confrontarsi coll'analoga figura parimente velata del bassorilievo veronese, della quale in simile modo apparisce solamente la parte superiore del corpo. E certo questa figura quasi sorgendo in alto, si annovera fra quelle divinità locali effigiate al solito come persone sguardanti con molta attenzione tutto ciò che accade nella loro regione. Ond'è che detta figura combina benissimo con quelle σκοπιαὶ, spiegate così dallo

[1] Climene viene mentovata pure dagli autori come presente alla preghiera di Fetonte ed ajutantelo (*Phaethon* p. 4 n. 2): Nonn. *Dionys.* XVIII 217; XXXVIII 304 sgg.: ἐγγύθι δ'ὄχθης ἡμιφανὴς Κλυμένη φλογερῶν ἐπιβήτορα δίφρων δερκομένη φιλότεκνος ἐπάλλετο χάρματι μήτηρ, le quali parole potrebbero riferirsi alla figura in discorso del nostro bassorilievo; ma prescindendo da altre riflessioni, troveremo Climene rappresentata mediante un'altra figura non velata del nostro bassorilievo; e non si trova una ragione per pensar qui, che l'artista intendeva di dare a Climene un'altra veste, benchè questa figura appartenga ad un altro gruppo della composizione.

Stephani (*Mél. gr. rom. du Bull. hist. phil. de l'Acad. de St. Pétersb.* I p. 580 sgg.; cf. *Phaethon* p. 35 sgg. e le note aggiunte p. 74). Peraltro questa prima scena del nostro bassorilievo differisce dalle scene analoghe sugli altri rilievi per diverse circostanze, essendovi cioè meglio espresso il locale e contenendovisi parecchie persone che altrove non occorrono.

A destra del gruppo di Sole e Fetonte osserviamo un'albero e di qua di esso i quattro cavalli di Sole, ciascuno dei quali ha il suo servente; a sinistra di chi guarda e contemporaneamente sotto di Sole e della donna poc'anzi mentovata, trovansi tre altre donne, appo ciascuna delle quali sta un canestro pieno di frutti. Queste figure ci fanno pensare subito ch'esse debbano indicare un luogo simile a quello che il poeta Claudiano *de laude Stilich.* II 467 sgg., parlando del dio Sole, descrive colle seguenti parole:

croceis rorantes ignibus hortos
ingreditur, vallemque suam, quam flammeus ambit
rivus, et irriguis largum iubar ingerit herbis,
quas Solis pascuntur equi.

Le tre donne, del tutto egualmente figurate, sebbene alquanto differisca quella seduta nel loro centro, non possono interpretarsi altro che per le Eliadi. I loro canestri pieni di frutti corrispondono alla cornucopia che trovasi spesse volte adoperata come attributo del dio Sole. Ma è da notarsi che cotesta rappresentanza delle Eliadi è di maniera singolare e particolare, guardando esse meno il dio Sole e Fetonte che i quattro giovani coi quattro cavalli. Pure quest'ultimo gruppo dei giovani non occorre nè su altre rappresentanze figurate nè presso gli autori. Si vede peraltro chiaramente che i giovani sono occupati nel ritenere i focosi ed impazienti destrieri, diriggendo essi con stento i

loro occhi verso Sole, quasi aspettassero o piuttosto desiderassero il suo comando per attaccare i cavalli al carro. Ma se mi domando, come debbano chiamarsi questi giovani, non saprei dirlo con sicurezza. Per solito l'incarico dell'attaccare i cavalli di Sole spetta alle Ore (*Phaethon* p. 37 n. 1); e riscontriamole in certe figure d'un bassorilievo non pubblicato disgraziatamente fin'adesso, conservato però giusta la comunicazione di F. Chr. Jahn (*Neue Jahrbb.* 1835 p. 434; *Phaethon* p. 36) nel palazzo già molto celebrato di *Chantilly* del paese di *Senlis* (département d'Oise): figure che tengono i cavalli attaccati al carro di Sole montato da Fetonte. Sarebbe adunque possibile di ritenere i giovani del nostro bassorilievo per stagioni, accennate mediante figure maschili, o aventi lo stesso significato dell'altre femminine, cioè le Ore, e adoperate invece di quest'ultime? Giusta il racconto d'Igino (*fab.* 152) e dello scoliasta di Germanico (*Arat.* 466), autori che desunsero probabilmente questo mito dall'astronomia d'Esiodo, le sorelle di Fetonte attaccarono i destrieri al carro di Sole senza permesso di lui. Se dunque fossimo così arditi di conchiudere da ciò che i detti quattro giovani dovessero chiamarsi fratelli più grandi di Fetonte, potremmo riconoscere nel nostro bassorilievo un'analogia a quella genealogia presso Eudocia p. 206, di cui parlai nel *Phaethon* p. 4 sg. n. 9. Farei osservare la circostanza, senza attribuirle gran valore, che i capelli dei giovani sono simili a quelli che è solito avere il dio Sole.

Siccome sugli altri sarcofaghi spettanti al nostro mito, così pure sul bassorilievo in discorso nel centro della composizione si vede la scena della caduta di Fetonte. Che questo, come al solito (*Phaethon* p. 45), sia ucciso dal fulmine di Giove, ciò s'intende subito, ve-

dendolo già morto nel momento del cadere. Il fulmine stesso si trova rappresentato una sola volta, cioè sul sarcofago di Tortona, pubblicato dal Bottazzi. Ai lati della quadriga di Sole appariscono Fosforo ed Espero, consimili a quelli sul bassorilievo della villa Borghese (Winckelmann *Mon. ined.* n. 43, Millin *Gall. myth.* tav. XXVII, n. 83. Guigniaut *Relig. de l'ant.* tav. LXXXV n. 305) e su d'un altro sarcofago, trasportato dalla detta villa nel Louvre (Bouillon *mus. des ant.* T. III tv. 49, Clarac *mus. de sculpt* tv. 210) e finalmente sul primo sarcofago della tavola aggiunta al mio trattato *Phaethon*. La disordinata movenza dei quattro cavalli corrisponde benissimo a quella sui detti rilievi di Parigi, Verona e Firenze (Gori *inscr. etr.* III t. 37; Inghirami *mon. etr.* ser. VI t. D². n. 1; *real gall. di Firenze* ser. IV, t. 97 = *Phaethon* n. 5) e sul cameo di Parigi nel *Trésor de numism. e de glypt.* cl. I ser. 1-3; *nouvelle gal. myth.* tv. XLI n. 15 = *Phaethon* n. 10).

Intanto, riguardo ad alcune altre circostanze, scostasi il nostro bassorilievo dai suddetti monumenti che gli corrispondono.

In primo luogo cioè vi manca, a parer mio, la figura di Eridano, rappresentato su tutti gli altri rilievi più grandi, il quale vi riceve Fetonte cadente, ossia accenna i sensi della commiserazione e del lutto, cagionati dalla sorte dell'infelice giovane (*Phaethon* p. 59 sg.). Questo vale a dire cade o nel fiume stesso o sulla ripa di esso: il che non si vede sul sarcofago di Tortona, mancandovi la divinità fluviale (*Phaeton* p. 40), laddove la stessa cosa è abbastanza espressa sul nostro bassorilievo mediante la presenza di Cicno, per tacere di altre cose. Così il mancante Eridano mi pare sia stato una ragione principale per lo Helbig (*Bull.*

dell'Inst. 1867 p. 68), di riconoscere il dio fiume sul nostro bassorilievo in quella figura giacente ed alquanto elevata a destra di Fetonte e di chi osserva. Egli è vero che cotesta figura combinerebbe bene colla rappresentazione di Eridano, trovandosi cioè il ramo e l'ancora pure altrove come attributi degli iddj fluviali — e quantunque Eridano da grande e famoso fiume sia effigiato al solito come vecchio barbato, tuttavia lo vediamo sul bassorilievo veronese senza barba e consimile a parecchie altre divinità di fiumi in altre rappresentanze: — intanto io non posso concedere che Eridano ivi sia rappresentato mediante la figura in discorso. Sulle opere di arte spettanti alla caduta di Fetonte — siano conservate, siano soltanto menzionate dagli autori — il rapporto fra Eridano e l'infelice giovane è molto lontano da quello rappresentato sul nostro bassorilievo (*Phaethon* p. 59 sgg. Claudian. *de VI. cons. Honor.* v. 166 sgg. Philostr. *imagg.* I 11); e non si potrebbe dire che la nostra divinità dell'acqua, nel volgere la sua testa verso Fetonte, sia raffigurata in più stretta relazione con esso che quell' altra figura contrapposta alla prima e volgendo anch'essa la testa verso il cadente. Dovrebbe dunque credersi che l'artista, raffigurandola così come la vediamo sul nostro bassorilievo, abbia voluto accennare in cotesto modo Fetonte cadente, non nell' Eridano stesso, ma sulla ripa di esso od in un lago vicino? (*Phaethon* p. 5 n. 1; 11 n. 4; 60). Certo no: almeno io ne dubito molto. Facilmente s'intende che la divinità dell'acqua in discorso deve esser contrapposta con qualche ragione alla figura giacente dirimpetto a lei ed avente una ruota nella man destra. Saremmo ora in istato di spiegare quest'ultima come figura stante in una non so quale corrispondenza al preteso Eridano? Lo Helbig riconosce in essa « qual-

» che personificazione con relazione al trasporto, sia » del passo vicino delle Alpi, sia in generale del tra» sporto eseguito per via di terra in contrapposto a » quello sul Pado ». Egli è vero che gli iddj dei monti trovansi sovente sui sarcofaghi spettanti al nostro mito, qualche volta p. e. l'Olimpo, ed un'altra volta sul sarcofago fiorentino a parer mio il dio dei monti Pirenei, ove credevasi nascesse l'Eridano (*Phaethon* p. 72 sgg.). Intanto non s' intende, con qual ragione quella figura sia da interpretarsi come rappresentanza d'un passo delle Alpi. In quanto poi all'altra spiegazione proposta dallo Helbig, certamente al trasporto per via di terra corrisponde meno quello sul Pado, che piuttosto quello per il mare o l'acqua in genere. Ed anche come mai potrebbe credersi, che l'artista della nostra scena abbia pensato a qualche personificazione del *trasporto?*

Non si può negare che vi esista una relazione fra la ruota e l'ancora. Ma siccome questa è data alla figura non per indicare in essa il trasporto per via dell'acqua, ma per renderla rappresentante dell'acqua, cioè di quella parte del mondo che è praticabile con navi — il che già risulta dall'aver la stessa figura il simbolo del ramo —: così la ruota non vi è introdotta per altro motivo se non per indicare essere la figura rappresentante di quella parte per la quale si usano i carri, vuol dire della terra in generale. E mi sia lecito di citar qui una moneta, descritta da Gusseme (*Dicionar. numismat. gener.* VI p. 67) nella quale una ruota serve per esprimere il tipo della *tellus stabilita*, cioè della terra di nuovo resa praticabile alle vetture. Quantunque ora Eridano non sia effigiato sul nostro bassorilievo mediante figura umana, tuttavia è possibile, anzi probabile, ch'egli sia da ravvisarsi nell'uno od

altro oggetto simbolico in simile modo come sul ridetto cameo di Parigi nell'urna con acqua fluente.

A destra di Fetonte, cioè sopra il destro braccio del giovane, scorgesi un serpente, il quale, sebbene tocchi col suo capo il corpo di esso giovane, pure non lo morde. Il dragone od il serpente si conoscono nella mitologia come simboli del fiume (Forchhammer *Ann. dell'Inst.* X p. 279, *Hellenica* I p. 57 sg., 114. Chr. Petersen *Jahrbb. für Philol. und Pädag.* vol. 63 p. 153). Ond' è che Acheloo presso Sofocle trasmutasi pure nella figura del dragone (*Trach.* v. 11 sgg.). Presso i poeti il dragone trovasi come rappresentanza del fiume (Esiodo presso Strabone IX, 424: *Catal. fragm.* XLIX ed. Markscheffel) ove il Cefisso vien chiamato: *εἱλιγμένος εἶσ, δράκων ὥς*. Sulle opere d'arte il serpente apparisce come attributo delle divinità di fonti e fiumi. Così una pittura vascolare pubblicata dal Raoul-Rochette (*mon. inéd.* tav. IV n. 2) ci mostra un serpente presso la ninfa della fonte di Marte a Tebe; su d'un bassorilievo riferibile a Penteo (*Denkm. d. a. K.* II 37, 437) vediamo quest'animale presso la ninfa del Citerone; e su d'una tavoletta cristiana d'avorio, il cui artista pigliò senza dubbio la figura in discorso da un' opera dell'arte romana, il serpente trovasi presso un dio fluviale o piuttosto presso l'Oceano (Ferdinand Piper *Myth. und Symbolik der christl. Kunst* I, 2 p. 531. Friedrich Unger *Griech. Kunst* nell'*Allgem. Encyclopädie der Wiss. und Künste.* Sectio I. vol. LXXXIV p. 459 col. 2).

L'atto adunque, nel quale il serpente è effigiato sul nostro bassorilievo, ci può far pensare con ragione, che quest'animale voglia commiserare Fetonte in simile modo, come lo fa Eridano stesso su d'altre rappresentanze. Se il serpente fosse rappresentato nell'atto

di lanciarsi contro Fetonte, egli forse sarebbe da spiegarsi giusta gli esempj raccolti dal Welcker (*A. Denkm.* III p. 264 e 436), esempj però non tutti convenienti fra loro e presi dalle pitture vascolari di origine greca. Io almeno non saprei trovare un esempio pienamente analogo nei monumenti della stessa specie ed epoca del nostro bassorilievo. Forse in primo luogo potrebbe confrontarsi la rappresentanza su d'una lucerna presso Raoul-Rochette l. c. p. 155, ove un serpente lanciasi verso il viso di Oreste inginocchiatosi sull'onfalo, e contro il quale le Furie sono solite di strignere i serpenti su molte altre rappresentanze. Pure già nel mio libro sopra Fetonte ho mentovato una tradizione conservata in un luogo alquanto oscuro e pieno di lacune della tragedia Euripidea intitolata Fetonte (*Fragmenta tragicorum Graecorum* ed. Nauck n. 781), ove la morte di Fetonte espressamente viene assegnata alle Erinnj.

Un'altra differenza fra il nostro bassorilievo e gli altri monumenti spettanti a Fetonte, ci si offre in quella figura sedente a sinistra di chi osserva e guardando un rotolo scritto. Qui si tratta della stessa figura che si vede vicino alla testa del morto su parecchi sarcofaghi riferibili al mito di Prometeo (*Denkm. d. a. K.* II T. LXVI 841), cioè la divinità del fato, spiegata da O. Jahn come Parca ossia Morte (*Ann. d. I.* XIX p. 306 sgg.). Si potrebbe confrontare un passo di Nonno (*Dionys.* XXXVIII 166, 218), ove si parla di: *πικρὰ Φαεθοντιάδος. λίνα Μοίρης* ed *ἔμπεδα ἀμετάτροπα νήματα Μοίρης*.

Immediatamente insieme alla caduta di Fetonte è congiunta la rappresentanza di Cicno dolentesi del giovane e poi trasmutato in un cigno. Quest'ultimo fatto è accennato dall'artista mediante un cigno che gli sta vicino. Tutt' e due gli avvenimenti però non occor-

rono su tutti i monumenti spettanti alla caduta di Fetonte (*Phaethon* p. 64). Cicno e il suo cigno vedonsi qui sullo stesso luogo come sugli altri bassirilievi già conosciuti, eccettuato il solo fiorentino, in cui egli per ragioni singolari, si trova in nn altro posto (*Phaethon* p. 59n. 5). Pure l'atto, in cui Cicno apparisce, corrisponde del tutto a quello sugli altri rilievi (*Phaethon* p. 65). Ma ne differisce in primo luogo pel non toccare colla mano sinistra la guancia o la fronte in segno di dolore e di lamento, quindi pel suo corpo alquanto curvato da vecchiaja e da affanno e appoggiandosi con la destra su d'un bastone caratterizzante il vecchio. Ond'è che l'artista credette, la trasmutazione esser abbastanza accennata, se il cigno fosse collocato immediatamente dirimpetto al vecchio, e non così come sulla più gran parte degli altri rilievi, nei quali la trasfigurazione è significata per mezzo del toccare il cigno colla destra (*Phaethon* p. 65 n. 1). L'uccello è rappresentato, come sempre, con ali distese e con capo inchinato consimile a quello sul rilievo fiorentino, vale a dire, in atto di dolore e di profonda commozione.

All' incontro le Eliadi, che vengono rappresentate per lo più insieme a Cicno in una medesima scena, sono aggruppate sul nostro bassorilievo con altre persone afflitte, volgendo eziandio il loro dorso verso la scena della caduta. Quell' altro gruppo consiste di tre persone: vedesi cioè un giovane sedente e molto attristato, dirimpetto al quale sta un altro discorrendo con lui e consolandolo, ed una donna, dietro del sedente. Rispetto a quest' ultima donna potrebbe credersi a prima vista stare in singolare rapporto col giovane seduto, segnatamente se ella avesse messo il suo braccio destro sul corpo di lui in segno di com-

miserarlo. Checchè ne sia, certamente ella sta in relazione più stretta con questi che colle Eliadi, essendo essa senza dubbio identica con quella donna sul sarcofago, già appartenente al mercante Depoletti, ora inciso sulla tavola aggiunta al mio *Phaethon* (n. 4), voglio dire con quella donna che ci apparisce nell'atto di correre, volgendo il viso verso il luogo ove trovansi Cicno e le Eliadi, luogo più a sinistra di chi osserva. È dessa spiegata da me come Climene, fondando il mio assunto sopra Ovidio *Met.* II 383 sgg. non potendo trovare nè nel mito, nè presso i poeti la menoma traccia di un'altra persona riferibile a questa figura.

L'uomo dunque attristato non può differire da quello che s'avanza immediatamente dirimpetto a Climene sul rilievo testè mentovato, quindi da quello rappresentato dietro di Cicno sui rilievi sopraddetti della villa Borghese e del Louvre, finalmente da quello congiunto sul sarcofago fiorentino con un giovane consimile al medesimo del nostro bassorilievo. Su tutti questi monumenti egli è vestito della clamide. Sul rilievo fiorentino egli tiene, come pare, una lancia nel braccio sinistro; colà pure il suo compagno è clamidato. La clamide è da riconoscersi anche presso i giovani ridetti del nostro bassorilievo. Il giovane compagno del rilievo fiorentino ha una tenia intorno al capo simile a quella del sedente sul nostro bassorilievo; ed il bastone ch'egli tiene qui, gli manca là. Forse il bastone deve accennare il viaggio fatto da lui insieme al suo amico attristato dalla patria fin'alla località rappresentatavi. Questi due giovani sono denominati da me l'uno Cuparone afflitto dalla sorte di suo padre Cicno, l'altro Cinira, amico fedele del figlio e afflitto anch'egli dalla stessa disgrazia, fondandosi la mia opinione su Virgilio *Aen.* X 185 sgg. (*Phaethon* p. 66 sgg.).

Il bassorilievo fiorentino combina col nostro non solo pel gruppo di Cuparone afflitto e di Cinira che lo consola, ma pure per un'altra circostanza, cioè per quella che il detto gruppo, siccome esso è contrapposto alle Eliadi, così pure separasi dal gruppo principale, voglio dire dalla caduta di Fetonte. Intanto ci si offre una differenza fra ambedue i rilievi, essendo cioè i gruppi degli amici afflitti e delle Eliadi, uniti e rappresentati su d'un medesimo lato del nostro bassorilievo, piuttosto separati fra loro sul rilievo fiorentino, vedendosi l'uno a destra, l'altro a sinistra della scena principale; il che mi pare possa risultare dalle leggi dell'arte sottomessa alle dimensioni del marmo datovi.

Inquanto alle Eliadi, effigiate al solito nel numero di tre (*Phaethon* p. 61), si ripete sul nostro bassorilievo in una l'atto ben noto di abbracciare i ginocchi, e nell'altre le vesti volanti (*Phaethon* p. 64 nota e p. 69). Pure la mano messa sul petto, cioè l'atteggiamento del dolersi, lo riscontriamo altrove. Ma più del solito manifestasi il dolore pei capelli sciolti in tutt' e tre in modo contrario a quelli di Climene meno attristata. Invece non vi vediamo accennata, come altrove, la trasmutazione delle Eliadi in alberi (*Phaethon* p. 62).

Sotto di questi gruppi accessorj sono poste le due divinità anzidette dell'acqua e della terra. Appunto sul medesimo luogo del bassorilievo della Villa Borghese e di quello del Louvre, anzi nella medesima contrapposizione, appariscono due figure femminili, rappresentanti esse indubitatamente il mare e la *Tellus*. Questa circostanza mi fa credere che sia abbastanza certa la spiegazione delle dette figure maschili sul nostro bassorilievo. Inoltre sul bassorilievo veronese la figura di *Tellus* occupa lo stesso luogo come sul nostro bassorilievo quella figura spiegata da me come divinità della terra.

Pure il sesso maschile non ci fa nessuna difficoltà, trovandosi anzi nella mitologia romana un rivale maschio della *Tellus*, cioè *Tellumo* (Varrone presso Agostin. *de civ. Dei* VII 23; Preller *Röm. Myth.* p. 402 sgg: edizione prima), e nulla monta il non averlo trovato fin adesso su rappresentanze romane. Peraltro di fatto si trovano traccie nell'arte antica dell' effigiare la terra mediante una figura maschile, volendo io allegarvi meno alcuni tipi monetarii, come p. e. sono quelli della *tellus stabilita* (Rasche *Lexic. t.* V. p. 1, p. 275 sgg.), nei quali non si tratta di altro che di un agricoltore coi suoi arnesi, che piuttosto alcune opere d'arte del medio evo, le cui personificazioni non rare volte deduconsi dai tempi pagani. Ecco alcuni esempj presso il dotto Piper sopra citato I, 2 p. 84, 102, 80, 74 sgg. Il primo si trova già presso Didron *Manuel d'iconogr. chrét. grecq. et lat.* p. 237 sgg. e *Ann. archéol.* vol. I p. 164: su d'una pittura greca, vale a dire nel portico della gran chiesa d'Iviron sul monte Ato vediamo la terra (ἡ γῆ) rappresentata mediante la figura d' un giovane ignudo nel fiore della gioventù e suonando con forza una trombetta. L'altro ci occorre in uno *Computus* del *Chronicon zwifaltense minus* (nella R. biblioteca di Stuttgart) *nel centro di quindici figure, rappresentanti le differenti fasi della luna e circondanti tutte insieme la terra, il genio di quest'ultima ci si appalesa come uomo barbato accoscientesi ed avente un fiore e spighe nelle mani*. Il terzo esempio ce lo offre un psalterio del X secolo, conservato nella medesima biblioteca: la terra è effigiata mediante la mezza figura d'un uomo con capelli lunghi e pendenti in giù. Egli porta una cornucopia sulle spalle, dalla quale sorgono tre foglie. Il quarto esempio si vede in un psalterio (XII secolo) appartenente alla biblioteca di Lipsia, nel quale la

personificazione del mare è femminile, essendo maschia quella della terra; innanzi al dio della terra sta una vanga, e dietro a lui trovansi alcune spighe. Egli è possibile, anzi probabile, che la pittura greca, citata in primo luogo, non vi spetta, accennando forse l'iscrizione aggiuntavi (ἡ γῆ) lo stesso come ἡ οἰκουμένη, cioè gli abitanti della terra, i quali raffiguransi in genere ed in ogni caso benissimo per opera del sesso più forte. Peraltro però non vorrei decidere rispetto al secondo esempio, se qui si pensi meglio ad una qualche personificazione della terra, altrove non conosciuta finora, ossia piuttosto a *Tellumo*. Quest' ultimo però si offre certamente nel terzo e quarto esempio. La cornucopia è un attributo ben noto della *Tellus*; gli altri attributi rappresentativi ricordano benissimo quelli del detto uomo rustico sulle monete col tipo della *Tellus stabilita*. Convenendo però l'una figura del psalterio di Lipsia affatto al tipo di *Thalassa* od *Amphitrite*, l'altra non può essere niun' altra fuori di *Tellumo*.

Inquanto infine alla denominazione della divinità dell' acqua contrapposta sul nostro bassorilievo a *Tellumo*, certo non può darglisi il nome di Oceano, quantunque su monumenti romani altre figure in simile modo congiunte colle divinità della terra, per solito vengano chiamate così. Le idee espresse per le due divinità di Oceano e di *Tellumo* non offrono un contrapposto sufficiente. Oltracciò Oceano al pari di Cicno non si troverebbe senza la barba. Al contrario converrebbe bene la denominazione di Nettuno, che accennava nell' antica lingua romana l' elemento dell'acqua in genere, come si sa, sebbene da altra parte la barba mancante al nostro Nettuno testè proposto, fosse un' eccezione rimarcabile sui monumenti di cotesto genere. E veramente qui si vedrebbe *uterque Neptunus* (Catull. XXXI,

3) preposto tanto all'acqua salsa quanto all'acqua dolce, manifestandosi questa come promovente la vegetazione pel tronco dell'albero, quella segnatamente pell'ancora.

F. WIESELER

TESTA DI GIUNONE IN POSSESSO DEL SIG. ALESSANDRO CASTELLANI

Discorso
letto nell' adunanza solenne dei 11 *Decembre* 1868
da W. Helbig.
(Mon. dell'Inst. Vol. VIIII tav. I).

La testa colossale di Giunone, o Signori, il cui gesso, vedete esposto in questa sala fra gli altri della Giunone Farnese e della Ludovisi, proviene da Girgenti ed ora si trova a Napoli nel possesso del sig. Alessandro Castellani [1].

Se si prescinde dai danni poco rilevanti che la testa aveva sofferti nelle orecchie, nelle palpebre ed in alcuni tratti dei capelli, essa venne ritrovata quasi intatta. Coloro però nelle cui mani capitò da principio questo magnifico monumento, per pulirlo dall'ossidazione, a quel che pare adoprarono acidi, che senza alterare per nulla i pregj essenziali della testa, hanno tuttavia tolto qua e là all'epidermide l'originaria freschezza. Così specialmente il contorno dell' osso frontale che s'innalza sopra l'occhio destro ha perduto un po' dell'energia primitiva, mentre altre parti meno esposte

[1] Il benemerito possessore colla solita gentilezza ci ha inviato il gesso della testa, il quale era esposto nella sala dell'Istituto all'occasione dell'adunanza solenne e dal quale sono prese le fotografie sulla tavola I dei nostri monumenti che rappresentano la testa di faccia e di profilo.

all'azione corrosiva, come quelle attorno gli angoli del naso, fanno vedere l'originario trattamento, molto risentito e pieno di vita. In ogni caso il carattere essenziale non è per niente modificato; anzi risplende con tutta chiarezza ed assegna a questo monumento un posto importante nella storia dell'arte e specialmente nello sviluppo dell'ideale di Giunone.

La base dello sviluppo dell'ideale di Giunone è stata tanto bene tracciata, che basteranno poche osservazioni per inserirvi la testa recentemente scoperta. Di maniera maestrevole il Brunn [1] ha provato che la testa Farnese, esposta nel Museo di Napoli, congrua alla βοῶπις πότνια Ἥρη di Omero, fra i tipi conservati di Giunone sta il più vicino all'ideale di questa dea inventato da Policleto, mentre la Giunone Ludovisi rappresenta uno stadio posteriore di sviluppo, nel quale, abbandonata la caratteristica della βοῶπις, apparisce soltanto la πότνια Ἥρη. La testa Castellani occupa un posto di mezzo fra quelli due tipi, più vicino però alla Giunone Farnese che a quella Ludovisi. Cotale opinione, alla quale sarete indotti già dall'impressione generale, che vi destano i gessi delle tre teste, posti l'uno presso l'altro, ora sarà provata mediante l'analisi comparativa della struttura delle tre teste e dei loro singoli concetti.

Se esaminiamo la struttura della testa Castellani, sia di faccia, sia di profilo, troviamo generalmente le stesse leggi di formazione come nella testa Farnese. Ambedue le teste offrono quel grandioso sviluppo del cranio proprio all'arte del quinto secolo. Nella testa Castellani, se vien guardata di profilo, la distanza dalla

[1] *Mon. dell'Inst.* VIII 1. *Bull. dell'Inst.* 1846 p. 122 sg. *Ann.* 1864 p. 297 sg. Cf. Kekulè *Hebe* p. 64 sg.

fronte fino all'occipite apparisce eziandio più grande di quella che esiste fra la parte della fronte, dove cominciano i capelli, e la punta del mento. Ambedue le teste, vedute di faccia, mostrano nella parte inferiore del volto quelle forme severe che fanno riconoscere i contorni degli ossi e si avvicinano alla punta del mento con un ovale, la cui inferiore curva è soverchiamente stretta. È vero, che il trattamento di questi concetti nella testa Castellani è molto raddolcito in comparazione con quello visibile nella testa Farnese. Specialmente i contorni del mento sono più molli e gli angoli dell'osso mentale meno marcati. Ma in ogni caso cotal trattamento si accosta più al carattere della testa Farnese che a quello della Giunone Ludovisi, dove la carnagione è molto più piena e l'inferiore parte del volto è circoscritto da contorni piuttosto tondi, che delicatamente mescolano la transizione d'un concetto all'altro.

Allo stesso risultato arriviamo, confrontando i singoli concetti del volto. Negli occhi della Giunone Castellani trasparisce ancora qualche cosa del carattere della βοῶπις e specialmente in quello destro, il quale, come spesso accade nei tipi antichi e fra altri nella testa Farnese, offre un disegno soverchiamente diverso dall'altro occhio. Imperocchè la curva della palpebra inferiore non ha il punto più basso nel mezzo, come nella Giunone Ludovisi, ma s' abbassa il più verso l'angolo esteriore dell'occhio. Allo stesso angolo è ravvicinato anche il piano più alto dell'orbita, dove ha da supporsi la pupilla. Così lo sguardo ha quella direzione all'infuori caratteristica per la βοῶπις. Ma se questo carattere nella testa Farnese è espresso mediante forme molto energiche, palpebre largamente prominenti, angoli degli occhi molto ac-

centuati, nella Giunone di Girgenti, offrendo tutte le linee mescolanze meno sensibili ed attaccandosi le palpebre più all' orbita, esso apparisce meno deciso e rappresenta così la transizione alla Giunone Ludovisi, la quale, interamente priva del carattere della *βοῶπις*, guarda tranquillamente e benignamente in avanti.

Eguale stadio di mezzo si scorge nel disegno delle labbra. Il labbro superiore della testa Castellani scende in giù nel mezzo e fa vedere dai lati due cavità; ma il grado della scesa e la profondità dell'incavo sono molto minori che nella testa Farnese. Egualmente il labbro inferiore è meno rivolto in giù ed ambedue le labbra offrono contorni meno angolosi. Anche qui dunque riconosciamo la transizione allo stadio rappresentato nella Giunone Ludovisi, la cui bocca, soverchiamente piccola e socchiusa, ha perduto ogni traccia della severità antica. Lo stesso può dirsi sopra la rappresentanza delle orecchie visibile nella Giunone Castellani. Esse fanno vedere un trattamento che sta di mezzo fra quello della testa Farnese, dove le orecchie sono rappresentate di maniera a rilevare chiaramente la struttura delle cartilagini che compongono questo membro, e fra quello della Giunone Ludovisi, dove quella struttura si nasconde sotto la carnagione delicata.

Se confrontiamo la maniera, colla quale nelle tre teste è trattato l'attributo della *stephane*, vediamo che nella Giunone Farnese essa s'inalza pochissimo sopra il contorno del cranio in maniera da fare vedere sempre, da qualunque lato si guardi la testa, buona parte del capo sopra l'orlo superiore dell' ornato. L'artista, per dare alla testa il carattere imponente, senza ricorrere a quell'ornamento esterno, ha saputo

giovarsi dell'organico sviluppo della testa stessa, il cui sommo si solleva dietro la *stephane* a formare un ampio cerchio sopra la fronte. Nella Giunone Ludovisi all'incontro la *stephane* è molto alta di maniera che, se la testa vien guardata di faccia, il capo resta tutto nascosto. La testa Castellani anche in questo riguardo rappresenta uno stadio di mezzo, essendovi cotal ornato più alto che nella Giunone Farnese, ma più basso che nella Giunone Ludovisi.

Ci resta a dirigere la nostra attenzione sopra un concetto che, tra i tipi di Giunone, di cui ci occupiamo, è proprio soltanto alla testa di Girgenti. Dico quel riccio che presso ambedue le orecchie della dea si protende sulla guancia. Esso appartiene alla classe di quei mezzi d'espressione, i quali non determinano l'idea fondamentale del tipo, ma servono ad uno scopo puramente formale, il quale in questo caso sarebbe quello di dare una varietà al piano largo delle guancie della dea. Siccome cotal riccio si trova già in alcune figure del fregio del Partenone, è vero là combinato con una capillatura, alla quale più naturalmente si adatta, così si vede che già anticamente fu introdotto nell'arte. Con predilezione esso venne impiegato dall'arte del quarto secolo, come risulta dalle monete di quest'epoca [1].

Riassumendo finalmente l'impressione generale che destano i tre tipi, riconosciamo lo sviluppo organico che l'idea di Giunone, sposa del sommo degli iddj e nello stesso tempo prototipo delle spose in generale, subiva in un certo tratto dell'andamento della civiltà greca. Severa, grandiosa, formidabile si pre-

[1] Giunone sulle monete di Plataiai *Denkm. a. K. I* 30, 134. Fra le sculture conservate anche la Giunone di Palestrina n'è fornita *Denkm.* II 4, 55a.

senta la Giunone Farnese come una divinità omerica, il cui aspetto difficilmente sostengono i mortali. La Giunone di Girgenti si avvicina più alla sfera terrestre, esprimendo una beltà più mite, congiunta ad un non so che di avvenenza. La Giunone Ludovisi finalmente offre tutta la beltà della donna matura, beltà riunita quasi direi con maestosa eleganza e risplendente vieppiù mediante l'espressione di una certa dolcezza.

Sarebbe impresa molto interessante l'esporre mediante il confronto de' rispettivi passi degli autori, come l'ideale della sposa proprio a diversi stadj della civiltà greca, trasparisce nei tre tipi di Giunone ch'abbiamo innanzi agli occhi. Ma, siccome tale esposizione sorpasserebbe molto i limiti stabiliti al nostro discorso, così debbo contentarmi d'accennare un solo punto di vista che pare importante per la cronologia della conformazione del tipo rappresentato nella Giunone Ludovisi, chiedendo anche così l'indulgenza degli adunati, se di una quistione degna di studj molto distesi darò soltanto le principali osservazioni. Mentre in genere la conformazione di cotal tipo vien attribuita alla recente scuola attica, al mio parere esso, secondo l'idea fondamentale e secondo certi contrassegni di forma, accenna l'arte da Alessandro Magno in poi. Imperocchè soltanto nel periodo dopo Alessandro Magno la posizione della donna e specialmente della sposa era adattata ad introdurre nell'ideale della sposa di Giove quella mescolanza di benigna maestà ed eleganza propria alla Giunone Ludovisi.

Come generalmente nel periodo dell'ellenismo il carattere della società venne modificato, così anche la donna, diversamente dall'epoca anteriore, cominciò ad occupare una posizione più indipendente ed intellettualmente e socialmente più assimilata a quella dell'uomo.

I popoli della Grecia settentrionale, i Macedoni ed Epiroti, presso i quali la donna a quel che pare sempre aveva avuto una posizione abbastanza libera, apparirono sul campo della storia ed, entrando nello sviluppo della civiltà greca, vi fecero valere l'influenza delle loro idee sociali. E la nuova forma di governo, la monarchia che allora predominava nei territorj vicini al bacino orientale del mediterraneo, non poteva far a meno di favorire tal processo di modificazione. Le spose dei re avevano da trattare coi funzionarj delle corti recentemente istituite. Avevano anch' esse, come i loro sposi, una rappresentanza. Nelle alte regioni si formava una società, la quale con certe modificazioni sarà stata somigliante alla moderna. Un cambiamento analogo a poco a poco si fece risentire anche nella massa del popolo, non tanto nella Grecia propriamente detta, dove gli antichi costumi conservarono ancora qualche tempo un'esistenza fiacca, quanto nelle grandi città fondate dai dinasti ellenistici, Alessandria, Antiochia, Seleucia, le quali allora erano i centri del movimento civilizzatore. Ne restano traccie ben riconoscibili nella letteratura. Ciò che in tempi anteriori certamente non sarebbe accaduto, Teocrito corrisponde colla sposa d'un suo amico e le invia un fuso, accompagnando il regalo con una poesia molto lusinghiera [1]. Nell'idillo dello stesso poeta che tratta della festa d'Adonide celebrata ad Alessandria [2], due cittadine oneste, mentre passa la pompa che conduce il corpo d'Adonide, si mischiano nella folla e discorrono francamente con un forestiere che loro offre la sua protezione e loro procura un posto. Il numero delle donne che nel periodo anteriore come caratteri individuali si presentano nella storia, è molto

[1] *Idyll.* XXII (XXVIII).
[2] *Idyll.* XV.

ristretto. O appartengono, come *Sappho*, alla stirpe eolica che in questo riguardo aveva costumi interamente eccezionali, o spettano, come le due Artemisie, a territorj, dove l'elemento greco parteoipava delle influenze orientali. Negli stati democratici specialmente, come Atene, che allora si trovavano alla testa del movimento civilizzatore, non sorge alcun carattere individuale di donna. Nella storia dell'ellenismo all'incontro subito e su diversi campi di attività umana si presenta gran numero di donne celebri con individualità ben distinte, fenomeno spiegabile soltanto dall'anzidetto cambiamento della posizione della donna. Sarebbe maraviglioso, se cotal nuovo elemento della civiltà greca fosse restato senz'influenza sopra lo sviluppo dell'ideale di Giunone. Anzi la donna del mondo col ben calcolato sviluppo di maestosa grazia ed avvenenza, come allora la prima volta si presentava nella realtà, certamente doveva influirvi sopra ed attribuire a produrre un tipo, quale è quello esistente in Villa Ludovisi. E per sentire meglio la giustezza di quest'esposizione, rivolgete ancor una volta gli occhj sopra la Giunone di Girgenti che ci rappresenta uno stadio di sviluppo anteriore a quello, al quale appartiene la Giunone Ludovisi. Certamente vi riconoscerete una beltà quasi direi più ignara, un carattere d'espressione, dal quale si vede essere la dea non tanto conscia della sua maestà. Nella Giunone Ludovisi all'incontro quella ingenuità manca affatto. La dea è perfettamente conscia della sua maestà; ma non è più la maestà terribile, la quale schietta fulmina nella Giunone Farnese, anzi cotal carattere è mitigato mediante l'eleganza delle forme e l'espressione di benignità che regna nel volto della dea. Un carattere analogo di donna in fatto poteva svilupparsi soltanto dopo Alessandro Magno; esso si sarà presentato special-

mente nelle spose de' dinasti delle monarchie recentemente stabilite o per loro avrà influito ad introdurre contrassegni corrispondenti nella formazione del loro prototipo, la regina dell'Olimpo.

Mentre così il carattere della testa Ludovisi corrisponde chiaramente collo sviluppo che all'epoca dopo Alessandro Magno aveva preso un momento molto importante per la figurazione dell'ideale di Giunone, vi si aggiungono due contrassegni esterni di forma che accennano quello stesso periodo. Abbiamo già parlato al di sopra della *stephane*, la quale nella Giunone Ludovisi, alzandosi molto sopra il capo, apparisce come un elemento essenziale per aumentare anche esternamente l'impressione imponente della testa, specialmente quando questa vien veduta di faccia. E tale studio di produrre un grande effetto mediante un maggiore sviluppo di forme e la predilezione di magnificare in questa maniera nelle teste specialmente la veduta di faccia prevalgono nell'arte greca principalmente nello sviluppo che comincia con Alessandro Magno. La quale tendenza nelle teste di Giove e di Apolline riferibili a quel periodo si esprime mediante il trattamento della chioma accumulata sopra la fronte, mentre nel raffigurar Giunone si offriva l'alzamento della *stephane*. E siccome nella Giunone Ludovisi questa tendenza ha trovato un'espressione molto completa, essendo la *stephane* di tanta altezza da coprire interamente i contorni superiori del cranio, così pare probabile che questo tipo abbia subito in questo riguardo l'influenza dell'arte dell'ellenismo. Allo stesso risultato ci conduce l'esame d'un altro punto di vista, il quale disgraziatamente qui nella sala dell'Istituto per mancanza di spazio e di lume non può svilupparsi con quella chiarezza che sarebbe a desiderarsi. Ma si ponga il gesso della Giunone Ludovisi

in un luogo soverchiamente alto ed in un lume che rileva sufficientemente le mescolanze d'ombra nella superficie della testa: allora l'impressione, che ne riceviamo, sarà abbastanza diversa da quella che la testa ci fa nella posizione attuale. La quale diversità spicca principalmente nella maniera, con cui si presenta la caratteristica del mento. Mentre cotale parte del volto nella posizione attuale della testa pare d'un lavoro molto semplice, essa rivela, esaminata sotto circostanze più favorevoli, un trattamento più risentito, più ondulazione di linee, più mescolanza d'ombra; in somma non quel trattamento semplice ed ideale che generalmente si suppone, ma un trattamento che, quasi direi, si avvicina all'imitazione della natura, che fa travedere lo studio ad accennare le tessiture e membrane circondanti l'osso mentale. Tali concetti non si trovano in nessun'opera riferibile alla recente scuola attica; piuttosto quella tendenza di rappresentare la superficie con una raffinata imitazione della natura fu introdotta nell'arte da Lisippo. Perciò, trovandosi le traccie di cotal trattamento nella Giunone Ludovisi, pare molto probabile, che, quando questo tipo venne prodotto, esisteva già quell'innovazione del maestro di Sicione e fece valere la sua influenza sopra la conformazione dell'ideale della dea. È vero, che nelle statue che possono riguardarsi come copie di opere di Lisippo o della sua scuola, quel carattere di trattamento si rileva generalmente di maniera molto più energica che nella Giunone Ludovisi, dove trasparisce piuttosto invece di essere sviluppato completamente. Ma bisogna pensare al carattere ben diverso di quelle statue. Rappresentano quasi sempre dei giovani nel fiore dell'età, sviluppati secondo i principj della ginnastica greca, figure dunque, la cui indole permetteva uno sfoggio più

deciso di quella caratteristica che una testa di Giunone, nella quale la maturità matronale richiedeva forme più tonde ed un' epidermide più liscia. L'unica figura femminile all' incontro, la quale con fondamento può mettersi in relazione colla scuola di Sicione, vale a dire la statua vaticana della *Tyche* di Antiochia [1], copiata secondo un originale di *Eutychides*, scolare di Lisippo, nella rappresentanza degli anzidetti concetti si accosta visibilmente alla Giunone Ludovisi.

Riassumendo tutti questi fatti certamente, o signori, lo riconoscerete come probabile rappresentare la Giunone Ludovisi un tipo, non dico inventato – perchè in tutto lo sviluppo di quell'ideale sempre l'opera di Policleto serviva come base – ma particolarmente modificato dall'arte che fiorì dopo Alessandro Magno. E così in parte si spiegherà anche il fenomeno, che la Giunone Ludovisi fra i tipi di questa dea, che ci sono conservati, generalmente al pubblico moderno è il più simpatico. Come la civiltà di quel periodo in molti elementi rassomiglia alla nostra, così anche le di lui opere artistiche, sia che si riguardi l'idea, sia la forma, più delle anteriori si accostano allo spirito moderno. Per capire le forme severe ed imponenti della Giunone Farnese fa mestieri penetrare nelle idee d'una civiltà che abbastanza diversifica dalla nostra. Il forestiere, che visita il Museo di Napoli, generalmente si trova avanti questa testa come dirimpetto a un mistero e nel rendersi conto dell'impressione ricevuta sentirà, quasi direi, una specie di ribrezzo strano ed indefinibile. All' incontro l'idea espressa nelle forme della Giunone Ludovisi corrisponde più col sentimento odierno e perciò questa testa resterà, finchè la conoscenza della civiltà

[1] Visconti *Mus. Pie-Clem.* III 46. Clarac *Mus. d. sculpt.* IV 767, 906. *Denkm. d. a. K.* I 49, 220.

greca del quinto secolo non sarà più penetrata nella coscienza moderna, la più simpatica al gran pubblico che vi troverà l'espressione più congeniale della sposa del sommo degli iddj.

Per non rendere troppo lungo il mio discorso e per non interromperne la continuità, quando lo scrissi, non poteva esaurire tutte le quistioni che si offrono nell' esame della testa di Girgenti. Siccome l'ho dato alla stampa quasi quale lo lessi nell'adunanza, così adesso mi resta ad accennare con poche parole alcuni punti di vista allora tralasciati.

In primo luogo la testa di Girgenti offre un appoggio ad una supposizione sensatamente sviluppata dal Kekulé *Hebe* p. 72 sg., che cioè una testina di marmo che ora si trova a Pietroburgo nel possesso della Baronessa Stieglitz, rappresenti *Hebe*. Le forme essenziali di questa testina corrispondono con quelle di Giunone, soltanto esse sono tradotte in sembianze più giovanili. Siccome, nello sviluppo mitologico dell'idea di *Hebe*, la qualità di questa come figlia di Giunone è molto importante e generalmente l'arte greca deriva i tipi di esseri mitologici che non ancora hanno trovato un'espressione artistica da tipi già esistenti di figure mitologicamente cognate, così l'opinione del Kekulé già per se era molto probabile. Ma mancava allora quello stesso tipo di Giunone, dal quale avrebbero potuto dirsi derivate le forme della supposta *Hebe*. Me ne rallegro coll'anzidetto mio amico che cotale tipo adesso si è trovato nella testa di Girgenti che più delle teste di Giunone finora conosciute corrisponde colla testina e rende così quasi palpabile la giustezza della sua esposizione.

Siccome la testa Castellani proviene da Girgenti, così sarebbe interessante l'esaminare, se essa offre delle particolarità di un' arte greco-siciliana. Ma nella mancanza di confronti non ardisco ad intraprendere tale ricerca, la quale forse, appoggiata sullo studio dei musei siciliani, condurrà a risul-

tati ben fondati. In ogni caso quel riccio vicino all'orecchio della dea non può riguardarsi come concetto specialmente siciliano. È vero che con predilezione si trova impiegato nelle teste femminili sulle monete siciliane; ma ricorre anche su monete della Grecia propriamente detta [1].

Alla fine per chi nelle ricerche archeologiche crede utili le misure aggiungo le misure della testa in discorso:

Distanza	dal vertice fino al mento . . .	Metri	0,46
»	dai capelli fino alla punta del mento:	»	0,263
»	fra le orecchie	»	0,215
»	fra le code interiori degli occhj .	»	0,045
»	fra le code esteriori degli occhj .	»	0,15
»	fra i capelli ed il principio del naso.	»	0,075
»	fra il naso e la punta del mento .	»	0,10
»	fra il naso e l'orecchio	»	0,153
Lunghezza del naso	. . . .	»	0,099
Larghezza della bocca	. . . .	»	0,07

W. Helbig

[1] V. le monete di Opus *Denkm. a. K.* I 41, 185, di Plataiai *Denkm.* I 30, 134, di Stymphalion I 41, 180.

VASO CERETANO CON RAPPRESENTAZIONE DELL' ACCECAMENTO DI POLIFEMO.

(*Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. IV*).

In una nuova collezione di vasi, proveniente da Cervetri, in potere del sig. Augusto Castellani a Roma [1], si trova un vaso che per la sua rappresentazione, ma molto più per la sua proprietà stilistica è degno di essere pubblicato. L'abbiamo fatto incidere sulla tavola IV dei nostri Monumenti. È a deplorarsi, che la sua conservazione non sia buona. Essendo stata lungamente nell'acqua, i suoi colori sono molto indeboliti ed in molti luoghi del tutto perduti. Inoltre, ridotto in molti pezzi, fu ricongiunto da mano poco esperta. La sua altezza è di cent. 0,359, la sua larghezza alla bocca di 0,285 cent. Se volessimo attribuirgli un nome, dovremmo chiamarlo *cratere*. La sua forma non manca di eleganza; le proporzioni sono abbastanza in armonia, principalmente il moderato sviluppo dalla base è ben riuscito. Il colore del fondo è giallastro; della vernice si è fatto poco uso, nè si vedono traccie di graffiti per limitare i contorni delle pitture; le figure e gli ornamenti sono bruni, i capelli delle figure sono sovrapposti di grigio, gli ornati degli scudi, le creste degli elmi, le barche, i remi e le faretre sono di colore bianco. La parte inferiore della base è tutta dipinta in bruno, ed al disopra quattro striscie orizzontali sono dello stesso colore. La metà inferiore del corpo è ornata di nove piramidi congiunte da ornati in forma di cuore, sopra i quali nel mezzo

[1] Il sig. Castellani intanto ha fatto dono di questa stoviglia al museo etrusco capitolino.

si scorge una punta, quindi corrono tre linee sottili intorno il corpo; seguono due serie di quadrati in forma di meandri, finalmente un'altra volta due striscie. La metà superiore contiene d'ambedue le parti rappresentazioni figurate.

A. Nella parte anteriore giace sul suolo una figura maschile ignuda con testa colossale, poggiata sopra un braccio e, per quanto è riconoscibile, colla faccia volta indietro. La più gran parte della faccia è cancellata; solamente i contorni della testa, la punta del naso ed il mento sono conservati. Cinque uomini, parimente nudi, posti uno dopo l'altro, gli conficcano un palo nella testa. I quattro primi si rassomigliano tanto nelle forme del corpo quanto nella movenza, eccettuato che il primo di essi non poggia ambedue i piedi sul terreno, ma uno sopra la coscia stesa del giacente, del quale l'altra è nascosta. Il corpo del quinto, la cui faccia anche è quasi tutta cancellata, è volto nella parte opposta: poggia in alto la sua sinistra gamba contro una parete che è solamente accennata per mezzo d'una linea quasi come per aumentare la forza alla spinta, e per vedere, se lo scopo del suo sforzo sia raggiunto, volge lo sguardo verso il giacente. Gli altri cinque tengono con ambedue le mani il palo in modo che sempre il braccio posteriore del precedente ed il braccio anteriore di quello che segue s'incrociano. Essendo in tutti una gamba distesa in avanti e toccandosi il suolo solamente colla punta del piede, appariscono tutte in linee paralelle. La combinazione delle braccia risulta simile a quella dei piedi, in modo che il braccio che afferra prima, sia paralello al piede proteso ed il posteriore sia paralello al piede steso indietro. Tutti hanno grossi e lunghi falli; sul dorso portano faretre. Dietro il giacente apparisce un oggetto singolare:

un'asta che finisce in tre rami che portano una cassetta in forma di gabbia. Quasi nel mezzo di questo oggetto si vede una stoviglia rotonda. Fra ogni due teste delle cinque figure, pure fra il palo e le coscie e fra le gambe ed il suolo apparisce un piccolo oggetto circolare con un punto nel mezzo, probabilmente un occhio. Tutta la rappresentanza si chiude al disopra mediante una linea bruna che corre intorno a tutto il vaso.

Già da questa descrizione può stabilirsi il soggetto della scena non essere altro che l'accecamento di Polifemo eseguito da Ulisse e dai suoi compagni. Ciò posto facilmente si può spiegare per il serbatojo del formaggio (*ταρσοί*) [1] l'oggetto dietro Polifemo, e per un vaso da latte (*ἄγγος, γαυλός*) [2] o tazza [3], donde il Ciclope ha preso il vino fatale, la stoviglia al canto. Questa spiegazione è fuori d'ogni dubbio per l'analogia d'un vaso nolano, già in potere del sig. Durand, prima pubblicato ed illustrato dal duca de Luynes [4].

Differentemente dalla nostra rappresentazione qui tutti i momenti dell'azione sono riuniti in una scena: primo il divoramento dei compagni di Ulisse, secondo il bere del vino, terzo l'accecamento. Il Ciclope sta divorando le gambe, reliquie dell'ultima sua vittima, quando Ulisse gli porge da bere, ma nello stesso istante gli conficca il palo nella testa coll'ajuto dei tre suoi compagni posti dietro di lui. Traspare in esso alcunchè di comico e d'inesperto, intieramente adattato al periodo,

[1] *Od.* ι 219. Eur. *Cycl.* 209.

[2] *Od.* ι 246.

[3] κισσύβιον *Od.* ι 346, κρατήρ Eur. *Cycl.* 545, σκύφος ib. 411, κύλιξ ib. 164.

[4] *Mon. dell'Inst.* I 7, 1. *Ann. dell'Inst.* 1829, 278-284. Gargiulo *Racc.* II 28. Inghirami *gal. om.* III t. 43. Overbeck *Gall. her. Bildw.* p. 760. T. XXXI 4.

cui deve assegnarsi questo vaso. Imperciocchè il colore – figure nere su fondo rossastro – e lo stile che palesa imperizia e diligenza, confermano l'arcaismo di questa pittura. Come il poeta epico produce tutte le fasi dell'azione, solamente una dopo l'altra, con eguale cura e diligenza, così qui tutti i momenti, uno al canto dell'altro, sono rappresentati in una sola scena. Altrimenti nel nostro vaso. Esso presenta solamente la vera catastrofe, ma questa intieramente secondo la descrizione omerica. Al Ciclope caduto al suolo ubbriaco, come dice Omero in maniera tanto espressiva [1], Ulisse, che deve riconoscersi senza dubbio [2] nella prima delle figure, come sull'altro vaso, nel quale tiene il cantaro, ed i suoi compagni conficcano il palo nella testa.

Fuori di questi due vasi, per quant'io sappia, non esiste un altro monumento, che rappresenti l'azione dell'accecamento propriamente. Ma il momento che lo precede, si trova in alcuni bassirilievi.

Sul rilievo conservato nella badia di Catania [3], di greco lavoro, Ulisse, dopo essersi assicurato che il Ciclope giace in profondo sonno, si avanza cautamente ed invita i suoi compagni ad ajutarlo nel proposto. Se possa conoscersi nell'oggetto, che uno di questi tiene, veramente il palo, come crede il R. Rochette, o, ciò che pare più probabile, l'otre, può decidersi solamente da una nuova inspezione del rilievo.

1 *Od.* ι 371:

ἦ καὶ ἀνακλινθεὶς πέσεν ὕπτιος, αὐτὰρ ἔπειτα
κεῖτ' ἀποδοχμώσας παχὺν αὐχένα. κὰδ δέ μιν ὕπνος
ᾕρει πανδαμάτωρ.

2 La mancanza del pileo non ha qui più grande importanza che sul vaso nelano e sul vaso con figure nere di Castelluccio (*Ann.* XXI t. 1.). Conf. de Luynes *Ann.* 1829 p. 280 n. 6, Bergk *Ann.* 1846 p. 307 n. 2.

3 R. Rochette *M. I.* pl. 63, 2. Inghirami *gal. om.* III 38. Overbeck *Gall. her. Bildw.* p. 770 n. 27. T. XXXI 16, di cui i disegni non concordano fra loro.

È interessante che lo stesso momento si trova anche su due altri bassirilievi della stessa provvenienza che il nostro vaso, cioè dell'Etruria. Questi sono due urne di Volterra. Sulla prima [1], mentrechè il Ciclope giace sul suolo e dorme, Ulisse ed i suoi compagni recano il palo. Avanti la grotta si vede la loro barca, nella quale il pilota siede presso il timone.

La seconda a Firenze (Uffizi n. 400), finora non pubblicata, ma secondo un disegno nell'apparato dell'Instituto descritto dallo Schlie [2], mostra una simile modificazione del racconto omerico come il vaso nolano. A Polifemo, che sta prendendo il cantaro dalle mani di Ulisse, s'avvicina da dietro un compagno con una face accesa, che tiene il luogo del palo.

Incerta è l'origine etrusca d'uno specchio, già in proprietà della signora Mertens-Schaaffhausen [3], che concorda nella sua rappresentazione, come dice il Bruno, intieramente col vaso nolano, ma, come lo stesso congettura probabilmente, non è da tenersi per antico, ma per una imitazione moderna del disegno di quel vaso.

B. Il rovescio, che ora ci accingiamo a descrivere, mostra la rappresentazione rara assai di una battaglia navale. Due barche del genere di νῆες *κατάστρωτοι* (*naves constratae*) μονήρεις (μονόκροτοι) [4] s'avanzono una contro l'altra. Nell'una a sinistra dello spettatore vediamo nella parte inferiore (ἔδαφος *pavimentum*) seduti verso il timone cinque rematori di una

[1] Inghirami *gal. om.* III 33, R. Rochette *M. I.* pl. 62, 2. Overbeck l. l. p. 773 n. 30 t. XXXI, 21. Schlie *Darstellungen des troischen Sagenkreises* p. 180.

[2] Schlie l. l. p. 179 n. 1.

[3] *Bull. dell'Inst.* 1859 p. 111.

[4] Cf. Graser *de veterum re navali* p. 5.

formazione quasi più rozza che quella dei compagni. Nelle tavole sono sei fori per i remi (τρήματα, ὀπαί, *scalmi*), dopo questi verso il fine delle tavole un gran occhio umano [1] di disegno migliore che tutto il resto. Il timone è retto da un guerriero elmato, di cui oltre l'elmo, il petto e le braccia null'altro rimane. Il suo fianco è coperto da uno scudo colossale affisso alla barca, sopra il quale si scorgono tre aste aguzze. Sul tetto (κατάστρωμα) stanno tre guerrieri, la faccia volta in avanti [2]; la loro armadura consiste in alti elmi corinzii e lancie. Il primo ha imbrandito la lancia per vibrarla, mentre il secondo ed il terzo vi si appoggiano ancora tranquillamente. Il braccio sinistro in tutti e tre è protetto pure da un colossale scudo, ornato di una rota, una specie di trinacria e di volute. Nel primo e nel secondo la parte inferiore del corpo ed i piedi sono del tutto distrutti. In generale concorda il disegno di queste figure con quello della parte anteriore, eccettuato che queste sono più piccole di quelle. Ancora più piccoli di questi sono i tre guerrieri della barca destra, il più avanzato, vero pigmeo, ha impugnato l'asta, ma è quasi intieramente nascosto dallo scudo ornato di un capo di bove, in modo che solamente una piccola parte delle gambe ed i piedi sono visibili. Per la sua difesa esce dalla barca una specie di copertura. Anche il secondo stende l'asta, protetto tanto dall'albero maestro, quanto dallo scudo ornato riccamente di stelle, che tocca il suolo. Del terzo, che tiene due timoni (πηδάλια) non è conservato che l'elmo

[1] Cf. Micali *mon. ined.* t. CIII 2. Gerhard *A. V.* t. CCLIV 2 (vol. IV p. 25 n. 17). Millingen *vas. Coghill* t. 52.

[2] Cf. la gemma del museo di Berlino pubblicata dal Graser *Die Gemmen des Berliner Museum mit Darstellungen antiker Schiffe* t. II n. XVII p. 11.

e lo scudo ornato di una specie di scorpione, la testa è tutta perduta. Sopra l'albero maestro apparisce, forse in una specie di canestro (καρχήσιον), una figura virile di forma eguale alle altre. Ch'egli non porti l'elmo, sembra sia per la sola ragione, che la striscia, onde tutta la scena è limitata, tocca già la sua testa. Anche il suo corpo è protetto fin alla testa dal lato di uno scudo (θωράκιον [1]). Con un braccio pure egli è pronto a scagliare l'asta.

Fra le barche sono diversi ornati: una rosetta, due figure consistenti in tre triangoli, l'uno intrecciato nell'altro, ed alcuni segni simili alla lettera N. La larga bocca del vaso è ornata di linee brune, delle quali otto vanno sempre congiunte; anche i manichi sono di colore bruno: fra loro si trova in ambedue le parti uno scorpione, sopra loro due curve d'archi.

Dopo questa descrizione se andiamo a domandare, di qual genere di stile sia il nostro vaso, prima è stabilito dal colore bruno sul fondo giallastro, che in generale appartiene a quelli di stile corinzio. Ma essendo esso trovato non a Corinto, ma nell'antica Caere, subito nasce una seconda domanda, cioè se appartenga al genere dei vasi veramente arcaici importati da Corinto a Caere, ovvero al genere dei vasi di fabbrica locale secondo modelli corinzii. È ben noto che gli scavi di Cervetri hanno prodotto esemplari numerosi di ambedue i generi. I vasi veramente corinzii finora

[1] Cf. Graser *de vetérum re navali* § 79 p. 79. Ma io non vorrei dare il nome δίοπος o ναυφύλαξ a queste figure, perchè secondo le manifeste testimonianze dei grammatici (cf. Stephani *thes.* s. vv.) sono δίοπος e ναυφύλαξ, come il Boeckh ha veduto ottimamente, prepositi a la custodia della barca. Di più il nostro vaso sembra dare il primo esempio di questo genere di ἐπιβάται.

non raccolti, prescindendo da quelli con animali [1], sono questi:

1. Oenochoe del museo Gregoriano colla lotta di Ajace ed Enea, a cui Ettore soccorre, pubblicata nei *Mon. dell' Inst.* II 18, descr. dall' Abeken *Ann.* VIII p. 106 sg.

2. Cratere del museo di Berlino n. 1580 colla lotta di Achille e Mennone, pubbl. e descr, l. l.

3. Cratere, il quale ignoro ove ora si trovi, colla partenza dei Trojani (*Mon. dell'Inst.* 1855 t. XX. Braun *Ann.* 1855 p. 67-74).

4. 5. Due balsamari venuti dalla collezione Castellani al museo di Vienna, il primo colla lotta di Enea e di Ajace, il secondo pure con scene di battaglia (Brunn *Bull.* 1865 p. 140. Conze *Ann.* 1866 t. Q 1 e 2 p. 275-285).

Un terzo balsamario dello stesso genere, anch'esso con combattimenti, commemorato dal Brunn l. l., per quant' io so, finora non è pubblicato.

Imitazioni sono raccolte e trattate dallo Helbig *Ann.* 1863 p. 210-232.

1. Vaso con Tideo ed Ismene (*Mon. dell'Inst.* VI 14. Welcker *Ann.* 1858 p. 35 sg.).

2. Vaso col convito d'Eurito (*Mon. dell'Inst.* VI 33. Welcker *Ann.* 1859 p. 243 sg.).

3. Vaso con Ercole, Cerbero ed Euristeo (*Mon. dell'Inst.* VI 36. Conze *Ann.* 1859 p. 398 sg.).

4. Vaso colla caccia calidonia (*Mon. dell'Inst.* VI e VII 77. Helbig *Ann.* l. l.).

5. Vaso colla lotta dei Centauri (*Ann.* 1863 tavv. d'agg. E e F. Helbig l. l.); ai quali s'aggiungono:

[1] *Mus. Greg.* II 90. Visconti *dissert. della pont. accad. Rom.* VII p. 265 sg. t. 9.

6. Vaso con Eos e Cefalo, Mercurio dopo il ratto dei bovi (Helbig *Nuov. Mem. dell'Inst.* t. XV p. 433 sg.).

7. 8. 9. Tre vasi nella collezione del sig. Augusto Castellani a Roma: il primo con Ercole e Busiride, pubbl. *Mon. dell'Inst.* VIII 16, 17; il secondo con Europa pubbl. dallo Stephani *Compte-rendu* 1865 p. 79; il terzo con Satiri e Baccanti, descr. dal Brunn *Bull. dell'Inst.* 1865 p. 140, finora non pubblicato.

La prima classe di questi vasi mostra lo stesso stile come quelli veramente arcaici trovati in Corinto stessa, dei quali pure, quanti sono adesso pubblicati, do una raccolta in una serie cronologica, che mi pare probabile:

1. Il vasetto trovato in un sepolcro presso Corinto, passato nel potere del sig. Prokesch, pubblicato dal R. Rochette (*choix de peintures de Pomp.* vign. p. 73), ma non ancora spiegato sufficientemente, colla nascita di Dioniso e scene della vita quotidiana.

2. Il celebre vaso trovato nella vicinanza di Corinto, adesso a Monaco (n. 211), chiamato dal suo trovatore Dodwell e pubblicato da lui *class. journ.* II p. 196, Agincourt *recueil de fragm. de sculpt. en terre cuite* tv. XXXVI. Müller-Wieseler *D. a. K.* I 3, 18. Jahn *Vasenkatalog* p. 65.

3. Un vaso trovato in Corinto, pubblicato e descritto dal suo possessore Rhusopulos (*Ann* 1862 tv. A p. 46 sg.), che crede la testa in esso visibile essere d'Afrodite.

4. Un vaso, per il quale Corinto è probabile luogo del trovamento, in potere della signora Karomilas in Atene, pubbl. dal Michaelis *Ann.* 1862 tv. B p. 59 sg., con rappresentazione delle lotte dei Greci e Trojani.

Quindi io mostrerò che un altro vaso, pubbl. dal de Witte (*Archäeol. Zeit.* 1864 tv. CLXXXIV) non

appartenga alla stessa classe. All'incontro sarebbe qui il luogo giusto per il vaso di Timonida, rammentato dal R. Rochette *lettre à M. Schorn* p. 6 (2 ed.), dal Pervanoglu *Bull. dell'Inst.* 1861 p. 47, illustrato dallo Jahn *Archäol. Zeit.* 1863 p. 63 sg, tv. CLXXV: che, quantunque non sia rinvenuto in Corinto stesso, ma in Cleone, città vicina, concorda nel colore, nello stile e nella forma delle iscrizioni coi suddetti [1].

Sono questi vasi dei più antichi, che siano conosciuti: col vaso di Schaubert, trovato in Egina, venuto poi al museo dell'università di Breslavia, colla rappresentazione di Ercole coll'idra [2], sono questi vicini a quelli di Milo, pubblicati dal Conze [3].

Confrontando il nostro vaso con questi esemplari genuini dello stile arcaico, sembra al primo aspetto essere dello stesso genere, pure superare tutti, non eccettuati quelli di Milo, in rapporto dell'antichità. Ma non ci vuol molto per persuadersi, che il disegno cattivo n'è non mancanza di abilità, ma piuttosto rozzezza ed esagerazione. Mentrechè le proporzioni in generale sono giuste nei vasi arcaici, eccettuato ove le figure sono poste in ginocchio o cavalcano [4], qui ci si mostra una intiera mancanza di armonia nella grandezza

[1] Non si può notare qui il vaso con Satiro ed animali pubbl. dal Westropp (*epochs of painted vases* tv. II 20), perchè incerta n'è la provvenienza. All'incontro il vaso trovato nella vicinanza di Corinto pubbl. dal Ross (*Hercules et Nessus* Atene 1835) io non credo essere arcaico, ma una imitazione greca più recente dello stile corinzio.

[2] *Mon. dell'Inst.* III 46, 2. Welcker *a. D.* III tv. VI p. 257-267. Konitzer *Herakles und die Hydra.* Breslavia 1861.

[3] Mi rincresce di non potere qui dare ragione del vaso arcaico di Cameiros, adesso nel museo britannico, che rappresenta la lotta di Menelao ed Ettore sopra il corpo di Euforbo, non avendo nelle mani la pubblicazione fattane dal Conze *Verh. der 23 Philologenversammlung.* Lipsia 1865 p. 41 tav. I. Cf. *Rev. arch.* 1861 p. 472. *Ann. dell'Inst.* 1866 p. 278 n. 2.

[4] Cf. *archäol. Zeit.* 1863 t. CLXXV. *Mon. dell'Inst.* II 38. *Ann.* 1862 tv. B. *Ann.* 1855 tv. XX.

delle singole parti del corpo. Non voglio dire delle grandi teste, benchè queste oltrepassino nei rematori ogni regola: perchè teste grandi non sono rare sulle opere arcaiche; ma le braccia e le tibie sono troppo tenui e deboli, specialmente in confronto alle coscie grosse ed alle natiche molto prominenti. Il filo del naso, come la linea dalla punta del naso fin alla bocca, è troppo lungo: gli occhi, principalmente i sopracigli, sono troppo grandi in confronto delle piccole pupille; i capelli pendono fuor di natura lungamente indietro; i falli sono così grandi e grossi, come in niun altro vaso arcaico. Grandissima è la sproporzione nei guerrieri sulle barche, dei quali il corpo è tanto accorciato, che quasi tutto si nasconde dagli scudi. Nè minori sono i difetti del disegno: i falli troppo alti, nel primo e terzo de' compagni posti troppo vicino all'umbilico. Delle braccia e delle gambe spesse volte non si può decidere, quale sia la destra e quale la sinistra; le orecchie sono del tutto deformi; il mento non mostra alcuna rotondità, ma finisce in una punta; anche il collo termina in un angolo acuto nella gola; troppo risentiti sono gli angoli fra i fianchi, le coscie e le polpe: donde avviene che le coste sono troppo depresse ed il ventre troppo stretto. I capelli rassomigliano a perrucche.

A questi segni di rozzezza e negligenza studiata, i quali non occorrono mai nei vasi veramente arcaici, conviene la esagerata e stentata simmetria nella movenza delle figure, che è una prova della mancanza di spirito ed arte. All'incontro qual varietà nell'esecuzione delle figure anche nei vasi i più antichi!

A questi [1] documenti di un'origine più recente

[1] Anche la forma delle barche potrebbe somministrarci un'altra prova sull'origine recente del nostro vaso, se conoscessimo più precisamente

si aggiungono alcune considerazioni intorno allo stile. Sul fianco d'una delle barche si trova, come abbiamo detto, un gran occhio umano, di cui la bona formazione tradisce un più avanzato progresso dell'arte. Anche vorrei accennare, come tutte le figure che caminano, toccano la terra solamente con la punta dei piedi, mentre nell'azione rappresentata, più che in altra, si richiede una solida e ferma posizione; il qual motivo benchè non sia senza analogia sui vasi arcaici, p. e. nel vaso di Dodwell, si trova principalmente in monumenti arcaizzanti, bassirilievi e vasi, p. e. in tutte le imitazioni dei vasi corinzii.

Se già per se sola questa rozzezza, estranea al vero arcaismo, e queste considerazioni intorno allo stile non bastassero per assegnare la pittura del nostro vaso ad un tempo più recente, l'iscrizione, di cui è insignito, toglierebbe ogni dubbio. Imperocchè accanto ad un manico si trova il nome dell'artista scritto così:

ΑΡΙΣΤΟΝΟΦΟΣ ΕΠΟΙΣΕΝ

(*Αριστονοφος εποισεν*). Benchè l'apposizione stessa del nome dell'artista non possa addursi come argomento contro la sua antichità, perchè questa s'incontra anche in vasi di genuina antichità, come mostrano il vaso di Cleone coll'iscrizione *Τιμωνίδας μ'ἔγραφε* ed altri esempi [1], pure bisognerebbe, che le lettere impiegate fossero dell'alfabeto corinzio arcaico; il che non si verifica nel nostro vaso. Le tre lettere *ε*, *ι*, *σ* ripetute mostrano non le forme proprie a questo alfabeto,

tempo, in cui vennero in uso le *νῆες κατάστρωτοι*; ma nè Plinio (*n. h.* VII 209) nè un altro scrittore ce ne dà notizie.

[1] Cf. Jahn *arch. Zeit.* 1863 p. 65. Michaelis *Ann.* 1864 p. 261. *Ann.* XXI tv. B.

B, Σ, M [1], ma quelle posteriori e comuni a lui ed agli altri, E, I, Σ. L'andamento della scrittura da destra a sinistra nulla significa, perchè non solo questo metodo non si trova constantemente sulle iscrizioni corinzie arcaiche [2], ma anche non manca nei monumenti arcaizzanti [3].

Se dunque l'origine recente del nostro vaso è posta fuori d'ogni dubbio, non ne segue però, che debba assegnarsi alla stessa classe dei vasi trovati in Cervetri, riconosciuti per imitazioni dallo Helbig. Imperciocchè questi, come i vasi veramente corinzii, non mostrano la rozzezza ed esagerazione del nostro, ma nel loro genere sono fatti con diligenza, seguendo molto più accuratamente anche nell'alfabeto lo stile arcaico e non tradendo l'origine recente che nelle tecniche singolarità: nelle quali il nostro vaso si allontana da quelli, p. e. nell'uso del colore bianco per le figure degli uomini, nella formazione ovale degli occhi.

Riassumendo il risultato non dobbiamo credere il nostro vaso essere una imitazione artificiosa, ma un esagerato trattamento dello stile arcaico fatto in tempo recente. Figuriamoci la pittura del nostro vaso scevra da queste esagerazioni ed avremo un vaso non diverso da quelli di Milo. — Al fine per rispondere alla domanda, dove debba cercarsi l'origine del nostro vaso, io la credo, come quella di tutte le imitazioni trovate in Cervetri, non greca, ma etrusca.

Prima non c'è fra tutti i vasi greci un esempio di tale rozzezza. Un Greco nè avrebbe lavorato in tale

[1] Cf. Kirchhoff *Studien zur Gesch. des griech. Alphab. (Abh. der Berl. Akad. Hist. phil. Kl.* 1863 p. 189 sg.); Wachsmuth *Rhein. Mus.* XIX p. 579-581.

[2] Non di rado si trova nella stessa stoviglia scrittura che corre tanto a destra quanto a sinistra, p. e. *Mon. dell'Inst.* II 38; III 46, 2.

[3] p. e. *Mon. dell'Inst.* VI 14 e 33.

maniera senza una singolare cagione — ma non è accennato da alcun indizio, che qui si tratti di una rappresentanza di una scena da comedia, come dall'altra parte la forma dell'iscrizione non lascia credere, che l'artista abbia voluto ingannare simulando una grande antichità — nè avrebbe trovato amatori di un tal lavoro. All'incontro se supponiamo esser esso uscito dall'officina di un Etrusco, tutto agevolmente si spiega. Perciocchè un Etrusco, dando un' iscrizione al suo vaso secondo la moda che correva, scelse l'alfabeto greco solito del suo tempo, mentrechè seguì un modello arcaico corinzio nella tecnica e forse anche nel soggetto, il quale essere stato allora in voga mostra il sopraccennato vaso nolano. Da questa imperizia della lingua greca si spiega ottimamente il nome curioso e singolare Ἀριστόνοφος, del tutto nuovo e mancante di significato — forse l'artista ha voluto scrivere Ἀριστόνομος —, poi la forma falsa ἔποισε in luogo di ἐποίησε o di ἐπόησε, benchè tali forme non siano inudite anche nei vasi greci. Al fine — ciò ch'è la cosa la più importante — il nostro vaso non sta isolato nella tendenza verso l'esagerato fra i prodotti della cerameutica etrusca, ma ha molti confronti. Rammento qui [1] solamente la ben conosciuta anfora vulcente ora a Monaco n. 123 col giudizio di Paride; due tazze ceretane del museo Gregoriano 67, 2 e 3 con Ajace che porta il corpo di Achille, Sisifo e Prometeo (Gerhard *Auserlesene Vasenbilder* 170); un vaso di Toscanella con Ercole ed Euristeo (Micali *Mon. ined.* t. XCII), al quale deve aggiungersi il vaso ceretano pubbl. dal Conze (*Mon. del-*

[1] Sono numerosi assai gli esempi di vasi provenienti da Chiusi, raccolti nell' *Etrusco museo chiusino* p. e. 154, 158, 168, 171, 172, 200, 202, 205, 206, 207, 214, 215, 216.

l'Inst. t. VI 36), che rappresenta una scena assai somigliante.

Ma la più evidente analogia porge il vaso di Charete (*arch. Zeit.* 1864 p. 153 sg. t. CLXXXIV) che finora ho escluso a bella posta dalle ricerche, quantunque sia creduto dal suo possessore ed editore, il ch. de Witte, non solo arcaico-corinzio, ma ancora più antico del vaso Dodwelliano.

Prima non può prodursi come un argomento per la sua origine veramente corinzia il luogo del trovamento, perchè fu comprato nel mercato antiquario di Parigi senz'alcuna notizia di luogo. Ma la ragione principale è quella, che il suo stile mostra quasi più del nostro vaso durezza, sproporzioni ed esagerazione. Manca ogni rotondità; anzi a bella posta questa è evitata. Mai furono formati cavalli così difformi: i quali sono disegnati esclusivamente ad angoli acuti, senzachè la durezza ne sia modificata da un sentimento di vitalità, come anche le figure umane consistono di nient'altro che di ispide linee. Niun'idea vi si vede delle proporzioni; p. e. in una delle figure caminanti le braccia sono se non più, certo tanto lunghe, quanto le gambe, e di queste non può dirsi quale sia la destra, quale la sinistra, come nel vaso nostro. Nè altrimenti, anzi peggiori sono gli angoli profondi fra fianchi e natiche, fra coscie e gambe, ed il sottile e depresso ventre. Conviene alla forma rozza il soggetto lascivo. L'uno afferra la coda del cavallo di chi precede e la solleva, mentrechè l'altro, che lo segue, lo percuote con la mano sulle natiche, mano che ha tutto l'aspetto di un brutto piede, e spinge il piede nella polpa. Quanto negligente sia il lavoro, si vede chiaramente nel non essere accennati intieramente i contorni: gli occhi, i muscoli, le dita delle mani e quelle

dei piedi non sono visibili. Lo stesso provano i difetti nell'iscrizioni; si trova A in luogo di Δ in ΠΑΓΑΜΒΑΒΜ (Παλαμήδης), nel quale certamente non deve, come prima credeva il de Witte, vedersi una forma singolare del Δ; dalla stessa negligenza viene probabilmente I in luogo di Γ, come nell'iscrizione di Policastro [1] posta per esempio dal de Witte. Certamente finora nelle iscrizioni corinzie I in luogo di Γ non è confermato più che il Ψ, il quale si trova qui in ΒΙΡΑΨΒ, benchè riguardando la rarità di questa lettera io non vorrei attribuire molta importanza a questa circostanza [2].

Per queste ragioni io credo il vaso di Charete appartenere alla stessa classe di lavori etruschi come il nostro.

R. Förster.

DUE VASI CON RAPPRESENTAZIONI DI ANIMALI.

(Mon. dell'Inst. Vol. VIIII tav. V)

I due vasi dello stile più antico con animali, che ora vengono per la prima volta pubblicati nella tavola V dei nostri Monumenti, sono commemorati già brevemente dallo Helbig nel *Bull. dell'Inst.* 1867 p. 103 e 1868 p. 218. Ambedue provengono dalla Grecia; il primo, benchè ora non si sappia più il luogo dove fu trovato, fu trasportato da un capitano greco che l'aveva comprato nella Grecia da un contadino, a Civitavecchia e poi venduto al sig. Helbig; l'altro fu trovato

[1] Franz *elem. epigr.* p. 62.
[2] Kirchhoff l. l. p. 186.

in Santorino, l'antica isola di *Thera*, dove già un gran numero di questi vasi venne alla luce, ed è adesso in potere del sig. Alessandro Castellani a Napoli.

In quanto alla forma, ambedue appartengono alla stessa classe, cioè a quella delle *οἰνοχόαι*, la quale, eccettuate le lecythoi e tazze larghe, è la più frequente dei vasi con animali. Al secondo, la di cui bocca si termina nel rostro aperto di un griffone, sarebbe possibile di dare un nome più speciale, cioè *γρύψ*, del quale fa uso per una stoviglia Astidama, poeta comico, in un frammento presso Athen. XI, 596 F. L'altezza del primo è di m. 0,31; compreso il manico, di m. 0,34; del secondo, che non ho veduto in originale, non poteva prendere le misure; come mostra la parte dilucidata, il disegno dà circa la metà della grandezza naturale. Il colore del fondo è il regolare nei vasi di questo genere, giallastro; quello delle figure è nel primo nero, nel secondo bruno chiaro. Traccie di color bianco non si vedono, ma violetto si trova negli animali ed ornamenti del secondo nei luoghi, che nell'incisione sono espressi mediante tinte più chiare.

Gli ornamenti, che avendo in generale una grande rassomiglianza con quelli dei monumenti orientali, specialmente degli assirii, mostrano l'influenza di quest'arte sulla greca antichissima, sono in ambedue molto numerosi, non solamente nei campi ove stanno senza animali, ma anche ove questi occupano la prima parte. Nel primo i due principali campi sono ornati d'animali: l'inferiore di due cervi ed un cerbiatto pascolanti, il superiore di un uccello, il quale è più simile ad un'anitra che ad un cigno [1], di un griffone sedu-

[1] Il cigno è molto frequente su questi vasi, p. e. sui vasi di Monaco n. 920. 921. 925. 953.

to [1], che ha la figura la più usitata, cioè la testa d'aquila (ὀξύστομος Aesch. *Prom.* 804), il corpo di leone ed ale nei fianchi, e di una cerva che pascola verso destra. Il vaso di Santorino non ha che un campo con animali, che consiste di tre compartimenti fra loro separati da un ornamento: in quello di mezzo un leopardo dilacera un cerbiatto [2], nei due altri sono posti due cavalli pure pascolanti.

Malgrado la gran rassomiglianza dei vasi fra loro è una cosa molto interessante di ricercare, quale sia il più antico, ed al mio parere a questa domanda si può rispondere con sufficiente certezza. Il primo aspetto mostra, che la forma del vaso del sig. Helbig in generale è meno rigida che quella dell'altro. Mentrechè in questo la rotondità del corpo è interrotta bruscamente dal lungo e largo collo, in quello dolcemente decresce la parte superiore e forma una elegante bocca. Non più piccola è la differenza nella divisione delle singole parti del vaso. Mentrechè nel vaso di Santorino il corpo è diviso in due metà mediante una delle quattro linee circolari, nell'altro una tale dura divisione delle parti non apparisce. Il centro si forma dal campo inferiore con animali, ai cui lati si trova armonicamente in ognuno uno spazio più ristretto con volute ed un più largo con animali e fiori. Quindi, mentre troviamo nel vaso di Santorino un'immediata successione di ornamenti rotondi e lineari, nel primo la preponderanza

[1] Come nel vaso dello stesso genere in Monaco n. 940 (Micali *mon. ined.* 43, 1) e nei monumenti assirii; Layard *the monuments of Nineveh* tv. 90, 21; tv. 8, 43, 46. Il gruppo di un cigno e di un griffone, per quant'io sappia, non ancora è stabilito, benchè ambedue gli animali, come dedicati ad Apollo, siano in stretto rapporto. Cf. Stephani *Compte-rendu* 1864 p. 63. All' incontro cervi e griffoni si trovano congiunti spesse volte, quantunque non in amichevole consorzio. Cf. Stephani l. l. p. 70 sgg.

[2] Cf. Layard l. l. tv. 46.

del rotondo e la subordinazione del lineare al rotondo è decisa. Mentrechè in quello la divisione dei compartimenti accade semplicemente mediante linee orizzontali, nel vaso Helbig lo spazio fra le linee è riempito da una doppia serie di volute. Quindi come questo vaso è più ricco nelle figure e negli ornamenti, così mostra più grande copia e varietà negli ornati. Il cominciare imperfetto di un fiore nel campo inferiore del vaso di Santorino è sviluppato nel vaso Helbig in piena libertà della formazione di foglie e fiori. Finalmente, e quest'è la cosa principale, la formazione degli animali è molto più avanzata nel primo che nel secondo. Nel primo il disegno, che lo Helbig congettura bene essere fatto non a pennello, ma a penna, è sicuro e le rotondità ben riuscite; nell'altro si sente facilmente la mancanza d'un sentimento sicuro dello stile, l'incertezza della mano e lo sforzo dell'artista per vincere le difficoltà nell'eseguire le figure degli animali, le quali non è ancora riuscito pienamente di liberare da una certa subordinazione all'ornamento. Specialmente è da rimarcarsi in questo vaso l'assottigliarsi delle forme posteriori del corpo in tutti gli animali e la dura espressione dei crini e delle code dei cavalli.

Il vaso di Santorino appartiene ad uno stadio molto antico della fabbrica dei vasi di questo genere, mentre il vaso del sig. Helbig rappresenta lo sviluppo più perfezionato di cotale fabbrica.

Basterà accennare in una parola, che la grande finezza e diligenza in ambedue i vasi non permette di supporli imitazioni [1] della più antica tecnica.

RICCARDO FÖRSTER.

[1] Cf. Jahn *Einleitung zur Vasensammlung König Ludwig's* p. CXCV. a. 1029.

LA GIGANTOMACHIA.

(*Mon. dell' Inst. Vol. VIII, Tav. VI.*)

La lotta degli iddi coi Giganti [1], soggetto favorito dell'arte figurativa, si trova in ispecie spessissimo rappresentata sui vasi a figure nere [2]. Secondo l'antica tradizione epica i Giganti ivi sono raffigurati sempre da guerrieri corazzati e muniti delle usitate armi, senza che la loro grandezza colossale sia indicata. Gli iddi stessi li combattono come avversari d'egual condizione ed alcuni soltanto usano delle armi speciali come Giove il fulmine e Nettuno lo scoglio ossia l'isola che brandisce verso l'inimico. In generale perciò i combattimenti di Giganti rassomigliano molto alle battaglie eroiche: esse appartengono inoltre a quelle composizioni le quali, ripetute spesse volte e d'un' esecuzione trascurata e che riguarda poco le cose caratteristiche, talora non sembranó offrir altro se non una combinazione arbitraria d'usati concetti [3].

Assai meno frequenti, sibbene oggidì non si possano più dire rare, si trovano quelle rappresentanze sui vasi a figure rosse di vario stile [4], svariate però da un'arte avanzata per mezzo di certi tratti più espressivi nelle singole scene di combattimento. Fra questi vasi occupano un posto distinto due tazze vulcentine dello stilo severo molto rassomiglianti l'una all'altra,

[1] Le tradizioni della letteratura e dell'arte sono trattate colla più diligente dottrina dal Wieseler (Enciclopedia di Ersch e Gruber I, 67 p. 141 sqq.), le cui combinazioni mitologiche però non mi hanno convinto in nessun modo.

[2] Gerhard *Auserlesene Vas.* I p. 25 sgg.

[3] Cf. *Archäol. Zeitg.* XIV p. 227 sgg.

[4] Gerhard *Auserlesene Vas.* I p. 205.

Nella prima [1] Giove, slanciando il fulmine, provviene sulla quadriga dal palazzo olimpico: accanto del carro cammina Ercole coll' arco teso ed avanti i cavalli Minerva trafora con la lancia il corpo d'un Gigante prosteso, cui già il sangue esce da altre ferite. Dall'altra parte Volcano, in piena armatura, persegue un Gigante slanciando colle tanaglie masse metalliche roventi contro di lui; Nettuno trafigge col tridente un Gigante caduto a' suoi piedi e nella sinistra tiene sopra la sua testa l' isola per opprimerne l' avversario; Mercurio alza un' arme non visibile, probabilmente il gladio, in atto di percuotere un Gigante prostrato. Sull' altra tazza [2] si ripetono in maniera del tutto analoga i gruppi di Volcano con scorie roventi e di Nettuno con tridente e scoglio: Apollo che nella manca regge l' arco, ferisce colla lancia il Gigante steso sul suolo. Nell' altro lato Minerva vibra la lancia per ucciderne il Gigante caduto in terra; Bacco con una vite che tiene nella sinistra, ha avvinto un Gigante inginocchione ed avendolo così reso incapace di difendersi [3], lo trafigge col gladio. Mercurio alza il ferro per dar l'ultimo colpo al Gigante prostrato sul suolo. Nella pittura interna vien ripetuto Nettuno che con tridente e scoglio assalisce l'avversario. — Ben si conosce come d' una serie più ampia furono scelti i singoli gruppi, composti quindi secondo il gusto del pittore e le condizioni dello spazio. — I Giganti sono tutti barbati, in piena armadura e muniti delle armi usitate: gli iddii sono anch' essi barbati, eccettuatine Apollo e Mercurio sulla tazza del duca de Luynes che hanno una conformazione giova-

[1] in Berlino n. 1002. Gerhard *Trinkschalen* 10. 11.

[2] Duc de Luynes *Vases peints* 19. Gerhard *Trinksch.* tavv. AB. *Vente Pembrocke* 104.

[3] Cf. Gädechens *Glaukos* p. 147.

nile. Per esser più agili, sono vestiti di chitone corto: solo Volcano ha la corazza e Bacco il chitone lungo con manto come sempre, quando apparisce barbato.

Con molto maggior franchezza e naturalezza è eseguita la rappresentazione sopra una tazza vulcentina [1] ornata dei nomi degli artefici: ΕΡΓΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΕΓΡΑΦΕ, la quale, simile a quella del Codro, appartiene ai più belli prodotti d'una tecnica interamente sviluppata. Nel mezzo d' un lato sta il padre degli iddii (ΞΕΥΣ), la testa cinta del lauro, il manto gettato sopra il braccio sinistro in maniera che apparisce quasi del tutto nudo. Nella manca regge lo scettro e dalla destra brandisce il fulmine contro Porfirione (ΠΟΡΦΥΡΙΩΝ), il quale, armàto di scudo ed elmo, si mette in fuga slanciando ancor un sasso verso il dio. A destra Minerva (ΑΘΕΝΑΙΑ) con elmo e protendendo l' egida sul braccio sinistro, vibra la lancia contro Encelado (ΕΝΚΕΛΑΔΟΣ) verso cui s'avanza a passi veloci [2]. Il giovane è caduto sul ginocchio sinistro; ha scudo ed elmo e, alzando lo sguardo verso la dea, sguaina il ferro. Dall' altra parte Diana (ΑΡΤΕΜΙΣ), in chitone dorico e colla faretra sulla spalla, colpisce di due grandi torcie fiammeggianti Gaione (ΓΑΙΩΝ) [3], giovanetto ornato di ricci ondeggianti. È desso caduto ai piedi della dea e colla destra cerca invano di fermarla, mentre in sommo dolore alza il braccio sinistro involto in una pelle di belva. Sull'altro lato Apollo (ΑΓΟΛΛΩΝ) colla corona di lauro e nudo meno la clamide, regge nella sinistra l'arco, e vibrando

[1] in Berlino n. 1736. Gerhard *Trinkschalen und Gefässe* 2. 3.

[2] Sorprende la sua rassomiglianza alla Minerva ercolanese: Millingen *Ancient uned. mon.* II, F. Müller-Wieseler *Denkm. a. K.* I 10, 37. Gargiulo *Racc.* I 16.

[3] Il nome probabilmente sarà da supplirsi Αἰγαίων.

il gladio sopra la testa, invade il giovane Efialte (ΕΦΙΑΛΤΕΣ) il quale retrocede difendendosi colla lancia. A destra Giunone (ΗΕΡ), ornata di velo e stefane, dirigge la lancia contro Feto (ΦΟΙΤΟΣ) [1] storcendone con lieve pressione della sinistra il braccio destro con cui brandisce il ferro contro di essa. Il Gigante sta inginocchione; è barbato e tiene scudo ed elmo. A man sinistra Marte (ΑΡΕΣ), barbato e munito di elmo e scudo, immerge la lancia nel petto del giovane Mima (μιΜας) il quale, caduto in ginocchio e armato anch' egli di scudo ed elmo, regge invano colla destra il gladio sguainato. Sulla pittura interna della tazza si vede Nettuno (ΠΟΣΕΙΔΩΝ), barbato e cinto di lauro, la clamide gettata sopra il braccio sinistro. Egli trafora col tridente il corpo di Polibote (ΠΟΛΥΒΩΤΗΣ), Gigante barbato e provvisto di elmo, corazza, scudo e lancia, il quale si è messo in ginocchio. Dietro di Nettuno la Terra (ΓΕ) proviene dal suolo sin' alla metà del corpo, riccamente vestita e con stefane nei capelli arricciati. Essa innalza ambedue le mani compiangendo la sorte dei suoi figli.

Sebbene nei vasi testè descritti si ritrovino l'aggruppamento dei combattenti a coppia e la disposizione simmetrica di esse coppie secondo le leggi prescritte dallo spazio: nondimeno quelle pitture si distinguono per maggior franchezza nelle singole cose e più grande svariamento di motivi. La predilezione per la rappresentanza di corpi maschili nudi, di conformazioni giovanili e tenere, nonchè il panneggiamento ricco e bello ci attestano prodotti dell' arte attica pienamente sviluppata.

Alle tazze con rappresentazioni più estese si ag-

[1] Il nome è erroneo; si penserebbe a Ῥοῖτος.

giunge una schiera di vasi che esibiscono singole scene di combattimento. Fra' quali un'anfora in Vienna [1] appartiene allo stile diligente e severo. Scorgesi in essa Nettuno (ΠΟΣΕΙΔΟΝ) con ricci e barba lunghi, coperto di chitone lungo e fino e d'un manto. Il suo avversario Efialte (ΕΦΙΑΛΤΕΣ), barbato e protetto di corazza elmo e scudo, sta inginocchione ed indarno cerca di difendersi col gladio: giacchè il dio lo colpisce col tridente e nella sinistra regge l'isola onde schiacciarlo. — D'uno stile severo e grandioso si è pure la rappresentanza in un'anfora vulcentina [2] in cui Minerva, elmata e coll'egida, ferisce colla lancia un Gigante barbato e munito di elmo, corazza, scudo e lancia, che prostrato giace sotto un albero. La sinistra della dea è stesa imperiosamente verso un Gigante barbato in piena armadura, il quale, colpito dalla lancia d'un dio in chitone corto barbato e cinto di lauro (probabilmente Volcano), quantunque sia caduto in ginocchio, nondimeno s'affatica di sfoderar la spada. — Sopra un'anfora [3] imitante lo stile severo Minerva, in passo da guerriera, con elmo ed egida, protendendo lo scudo brandisce la lancia contro un Gigante barbato e coperto di elmo *ocreae* e scudo, il quale la minaccia della stessa arme. — Dello stile leggiero e sviluppato è uno *skyphos* della collezione Campana [4]. Ad un Gigante (ΓΙΓΑΣ) barbato e vestito della clamide,

1 IV 67. Laborde I 41. Millingen *Ancient. un. mon.* I 7. Dubois *Introd.* 84. Müller-Wieseler *D. a. k.* I 44, 205. Guigniaut *Rel. de l'ant.* 131, 509. *Élite céram.* I 5.

2 Noel des Vergers *L'Étrurie* tv. 36. H. de Longpérier *Cat. des Vergers* 132.

3 Panofka *Vasi di premio* 6. Dubois *Introd.* 93. *Élite cér.* I 9. Le iscrizioni KAOIEI presso Minerva, KEOMI presso il Gigante non hanno senso.

4 *Cat. Campana* XI K 72.

che con sforzo porta un sasso sulle spalle, si oppone la figlia di Giove, l'elmo sulla testa ed il braccio sinistro involto nella veste, stendendo la destra quasi anche senza l'aiuto d'armi potesse respingere l'assalto dell'avversario.

Sopra un'anfora [1] Giove, coronato, colla clamide giacente sopra il braccio sinistro proteso, dirigge con veemenza i passi verso un Gigante, contro cui slancia il fulmine. Questi, in chitone, munito d'elmo e di scudo, retrocede dinnanzi al dio sgorgandogli il sangue da una ferita. — Un'altra bella anfora [2] di disegno severo mostra Giove ornato di corona, in chitone lungo e manto e coll'aquila sulla sinistra stesa. Il dio brandisce il fulmine avanzandosi verso un Gigante il quale, protetto di elmo e scudo, gli vien incontro colla lancia.

In una tazza vulcentina [3] Bacco nella clamide, barbato e cinto d'edera, una pantera sopra il braccio sinistro steso, assalta colla lancia un Gigante barbato con scudo ed elmo, il quale, prostrato al suolo e avviticchiato da un grande serpente, indarno prova di sguainare il ferro. Dietro di lui un'altro Gigante barbato e munito d'elmo scudo ed *ocreae*, si vede accorrere minacciando il dio colla lancia. — Un serpente scorgesi pure nella pittura d'un vaso presso Millingen [4] in atto di precipitarsi sopra un Gigante barbato provvisto di elmo scudo e gladio, il quale è caduto a terra. Bacco barbato ed ornato di corona, vestito di chitone, clamide e stivali, gli mette il piede sopra la coscia trafiggendolo col tirso, foggiato a mo' di lancia. — Sopra una tazza capuana d'elegante bellezza [5] lo stesso

1 in Pietroburgo n. 1610.
2 *Cat. Pourt.* p. 27, 123.
3 Gerhard *Auserl. Vas.* 50. 51, 3, 4.
4 Millingen *Anc. un. mon.* I 25.
5 Fröhner *Choix de vases gr.* 5.

dio, barbato e coronato, con chitone clamide e stivali, corre verso un Gigante, nella manca la vite e il cantaro, nella destra il tirso. Il Gigante barbato e nudo, armato di elmo scudo e spada, è cascato sul suolo e vien assalito pure da un serpente. — Nella pittura d'un anfora vulcentina del museo britannico [1] Bacco, barbato e cinto d'edera, in stivali e con una pelle di pantera gettata sopra il chitone corto, cammina verso un Gigante barbato in piena armadura. L'attacca colla lancia, mentre colla sinistra protesa regge cantaro e vite: al Gigante, che è caduto a terra, una pantera dilacera il braccio destro. Da dietro gli vien in soccorso un suo compagno parimente barbato ed in piena armadura. Sul rovescio dell'anfora è rappresentato un giovane in chitone e clamide, combattendo col gladio un uomo barbato, coperto di elmo e d'una pelle di pantera, il quale si è messo in ginocchio e nella destra alza un sasso. Dietro di questo un altro uomo barbato in pelle di pantera apporta sulla testa un sasso sostenuto da ambedue le mani. Nel giovane riconosceremo col Gerhard Apolline il quale anche in altri vasi usa il gladio (χρυσάωρ) nella lotta contro i Giganti [2]. — Bacco in poi apparisce pure in una tazza vulcentina [3] barbato, in stivali, con chitone stretto e colla pelle di pantera gettata sopra il braccio sinistro, rispingendo un Gigante giovane in piena armadura [4]. — Sopra un cratere provenuto da Girgenti [5] di disegno diligente egli, con

[1] *Brit. mus.* 788* *Cat. Durand* 121. Gerhard *Auserl. Vas.* 64.

[2] Prima riferii questa rappresentanza a Teseo ed i Pallantidi (*Arch. Aufs.* p. 58).

[3] Gerhard *Auserl. Vas.* 84. 85.

[4] La parte nobile sembra dover riferirsi piuttosto alla lotta d'Ercole con Cicno che ad un combattimento di Giganti.

[5] in Pietroburgo n. 1274. Hirt *Myth. Bilderb.* p. 83. Millin *Gal. myth.* 88,236. Inghirami *Vasi fitt.* 117.

barba e ricci lunghi e cinti d'edera, invade col tirso un Gigante completamente armato il quale è caduto in ginocchio difendendosi colla lancia. Il dio vincitore ha il chitone corto e la pelle di pantera sopra il braccio sinistro e nella sinistra tiene una vite.

Di disegno trascurato si è la rappresentanza d'un'idria vulcentina, conservata nel museo britannico [1]. Giove, in chitone corto, il manto gettato sopra il braccio sinistro, brandisce nella destra il fulmine avanzandosi verso un Gigante barbato con elmo e pelle di pantera, il quale, inginocchione, con ambedue le mani alza un sasso sopra la testa. Accanto di questa scena mirasi Minerva con elmo ed egida in atto di traforare colla lancia un Gigante barbato in piena armadura afferrando colla sinistra l'elmo dell'avversario caduto ai suoi piedi.

Con soverchia negligenza è eseguita la pittura d'una tazza chiusina [2]. Nettuno, coronato, con corazza ed *ocreae*, porta sulla sinistra lo scoglio e coll'altra mano brandisce il tridente contro un Gigante giovane in piena armadura che al suo impeto retrocede. Accanto vi sono raffigurati quattro uomini combattendosi senza verun contrassegno caratteristico.

Mentre tutte queste rappresentanze, benchè alquanto svariate nei singoli concetti, ritengono la disposizione delle persone combattenti a coppia, disposizione non modificata se non dall'essere qualche volta introdotto un secondo Gigante in aiuto d'un suo compagno attaccato, al contrario in vasi apuli si trova una composizione più libera e più pittoresca la quale riunisce in un solo gruppo pieno di vita l'intera situazione.

1 *Brit. mus.* 758. *Cat. Durand* 2. *Élite cér.* I 3.
2 *Mus. chius.* 171. *Élite cér.* I 4.

In un'anfora ruvese [1] sotto un arco di raggi con stella, indicante il cielo [2], mirasi Giove in manto ricamato, che lascia libera la parte superiore del corpo. Vien portato sopra una quadriga condotta da una Vittoria alata e, mentre colla sinistra tocca la sponda del carro, slancia dalla destra il fulmine. Colpito da quest'arma un Gigante barbato, con petto peloso, le spalle coperte d'una pelle, è caduto in ginocchio; regge ancora nella destra il gladio, ma già colla sinistra cerca di sorreggere il corpo che precipita. Presso Giove Minerva con elmo e scudo, ma senza l' egida, alza in vivo movimento la lancia per percuoterne un giovane Gigante, armato di elmo scudo e gladio, il quale sforzandosi in su dirigge la lancia verso la dea. Un giovane suo compagno nella clamide, che gli si trova accanto, si è messo in ginocchio ed afferrando con ambedue le mani un sasso grosso, sta per vibrarlo contro la dea. A destra di Giove Diana, inginocchio, vestita di chitone dorica, tira una saetta sopra i Giganti. Ercole all'incontro ha lasciato la fila degli iddii ed è disceso per immischiarsi ai Giganti. Di conformazione giovanile, coperto della pelle di leone, egli ha atterrato un giovane Gigante e lo minaccia della clava mettendogli il piede sui reni e tenendolo colla sinistra per

[1] in Pietroburgo n. 523. *Bull. napol.* II 6. Minervini, ibid. p. 105 sgg. Müller-Wieseler *D. a. k.* II 66, 843.

[2] Un simile arco si trova spesse volte sopra i vasi di stile posteriore per indicar il cielo ossia l'etere (Stephani *Nimbus und Strahlenkranz* p. 16. 26. 67): sopra Giove che sotto forma d'aquila rapisce la ninfa Talia (Tischbein I 26. *Élite cér.* I 16. Müller-Wieseler *D. a. k.* II 3, 47a); sopra la quadriga di Sole (*Arch. Zeitg.* VI 20); sopra l'Erinne ossia Lissa discendente (Millingen *Vases* 1. Müller-Wieseler *D. a. k.* II 38, 442. *Mon. dell'Inst.* V 23); sopra il rogo di Alcmene salvata da Giove per mezzo d'una pioggia (*Mon. inéd. de la section française de l'Inst.* 10); sopra Nettuno ed Amimone (*Bull. nap.* II 3).

i capelli. Invano questi spingendo la destra nei fianchi dell'eroe si sforza di fermar il suo impeto.

Il pittore, la cui composizione savia ed espressiva merita d'essere lodata, però si è lasciato trascinare da uno studio smisurato di caratteristica, laonde la rappresentazione è riuscita troppo esagerata. Di molto maggior pregio tanto per la finezza e l'eleganza del disegno, quanto per l'originalità e la vivezza della composizione si è un cratere del museo nazionale di Napoli [1], provenuto anch'esso da Ruvo, ma di cui disgraziatamente si sono conservati soltanto alcuni frammenti. Senza dubbio quel cratere si può annoverare ai prodotti dell'arte figulina posteriore, nei quali ancor risplende la pura beltà dell'ottimo tempo. I di lui dipinti ora sono per la prima volta incisi nella Tavola VI dei nostri Monumenti.

Sul grande frammento della parte nobile la scena vien divisa in due parti per mezzo d'un arco semicircolare le cui estremità toccano il suolo. Quantunque non sia formato nè di raggi nè di fiamme, ma piuttosto rassomigli ad una corona di foglie legate con tenie, nondimeno pare certo che pure qui debba indicare l'arco del cielo. Al disotto di questo s'aggirano i Giganti, al disopra dimorano gl'iddii. Tal divisione era qui necessaria, giacchè l'artista seguiva la tradizione secondo la quale i Giganti alzarono monte sopra monte per ascendere all'Olimpo ed impadronirsi del castello degli iddi. Non potendo il pittore per mancanza di spazio far agire i Giganti con montagne, li

[1] Dopo essere stato brevemente menzionato dal Gerhard (*Bull. dell'Inst.* 1840 p. 189), fu descritto non senza alcuni sbagli dallo Schulz (ibid. 1842 p. 67 sgg.), poi accuratamente dal Minervini (*Bull. nap.* N. S. I p. 142 sgg.). Pure il Welcker lo mentova con distinzione (Müller *Handbuch der Arch.* 396,4).

raffigurò in atto di staccare e d'ergere dei sassi colossali per arrivare così alla sede olimpica. E già hanno quasi raggiunto l'arco celeste, quando gl'iddii s'oppongono all'empio loro tentativo e li rispingono colla forza delle armi. L'artista ha scelto il momento in cui i Giganti, impediti nella loro impresa, sono costretti a difendersi. Nella regione superiore dura ancora il lavoro. Nel mezzo un Gigante, del quale è andata perduta la parte superiore del corpo, sta sopra i sassi ammassati a mo' di scale, maneggiandone uno col martello appuntato che tiene nella destra; più giù giacciono zappa e piccone. A destra un giovane Gigante nudo regge dalla sinistra con grande sforzo un sasso imposto ad un altro, spingendo nell'istesso un piccone nelle commessure per dargli una stabile posizione. Un giovane suo compagno, con pelle di pantera sopra il braccio sinistro, gli apporta un altro sasso grosso che tiene con ambedue le mani. Dietro questo la Terra sorge sin'alla metà del corpo dal suolo pietroso vestita del chitone dorico ad ampie pieghe con manto. Volgendo lo sguardo in su stende ambedue le braccia nè si distingue bene, se ella voglia così infiammare di più l'audacia dei figli ovvero s'accorga dell'avvicinarsi degli iddii e, piena di timore e sollecitudine, ecciti i Giganti a difendersi. Imperocchè già si manifesta l'effetto della presenza divina. Un Gigante, veduto da dietro, fa col braccio sinistro rivolto in una pelle di pantera un vivo gesto in su come per difendersi: colla destra vibra contro l'assalitore un arnese non ben riconoscibile col quale probabilmente poc'anzi avea staccato i sassi. Dallo scudo che gli giace vicino, ornato d'un griffone in rilievo molto spiccante, si ravvisa essere i Giganti stati preparati ad un combattimento regolare: ma pensando di ultimare prima la loro fabbrica, vengono sor-

presi dall'attacco [1]. A canto del Gigante testè mentovato un suo compagno giovane, coperto della pelle di pantera, sta per levar un grosso sasso dalla terra, il quale nel prossimo momento forse gli servirà da arme. Dall'altra parte, dirimpetto alla Terra, scorgesi Encelado (ΕΝΚΕΛΑΔΟΣ) pronto alla lotta. Giovane quasi tenero, armato di elmo gladio e scudo con ricchi ornamenti [2], egli s'avvicina cautamente e, lo sguardo acuto vòlto in su, spia l'occasione per cominciare l'assalto. Pure il giovane nella clamide, posto sopra di lui, ma disgraziatamente conservato soltanto nella parte inferiore, che a grandi passi corre in su, pare sia intento piuttosto al combattimento che alla fabbrica.

Mentre, nonostante la mutilazione di qualche figura, facilmente ci facciamo un'idea completa, e seguiamo con interesse la viva e pittoresca maniera onde è espressa la situazione dei Giganti, sorpresi dagli iddii nella loro fervida impresa e costretti a difendersi [3]: al contrario poche e lievi traccie ci sono rimaste della composizione degli iddii combattenti.

A destra sopra l'arco celeste si sono conservati gli avanzi dei destrieri correnti d'una quadriga, la

[1] Le lettere IAN conservate sopra il Gigante non ammettono un supplimento sicuro. Se si potesse leggere ΙΩΝ, si penserebbe a πορφυρΙΩΝ.

[2] Lo scudo ha all'infuori per emblema una testa di Medusa, circondata di raggi e spiccante in alto rilievo; l'interno è ornato d'una scena di combattimento. Si distinguono un sagittario inginocchione, un uomo con lancia e con una pelle sopra il braccio sinistro, un guerriere ferito ed un altro che combatte dal disopra. A ciò che vien riferito intorno a cotali scudi ornati nell'interno (*Arch. Aufs.* p. 169) si aggiunga Millin *Vases* I 56. 61, Millingen *Vas.* II 37. *Bull. nap.* II 6.

[3] Lo Schulz, cui fa seguito il Minervini, confonde la composizione chiara ravvisando degli iddii nelle tre figure supreme sotto l'arco, cioè, a cominciar dalla destra, Marte nella persona col piccone, Volcano in quella col martello appuntato ed Apolline.

quale probabilmente appartiene a Giove [1]: a canto vi si scorgono pezzi di panneggiamenti da cui però nulla si rileva. Un frammento, scoperto poco fa dall'Heydemann nel museo nazionale di Napoli e riconosciuto come appartenente al cratere in discorso, mostra aver anche Minerva (ΑΘΗΝΑ) partecipato della lotta. La sua testa e lo sguardo sono rivolti in giù. Sulla spalla apparisce un pezzo dell'egida; porta l'elmo ornato d'una sfinge e nella destra stesa regge la lancia: come però siano da interpretarsi gli oggetti attaccati a questa a mo' di ale, non saprei dire nè posso spiegare che cosa significhino le lettere ΕΙ soprascrittevi.

A piè dell'arco, a man destra di chi guarda, sorge sulla quadriga il dio Sole, giovane ed arricciato. Sopra il chitone porta la clamide svolazzante, il petto è coperto d'una corazza a squama; presso il suo capo mirasi un disco circondato di raggi [2]. Sul lato opposto si è conservata la parte inferiore della Luna discendente sopra il cavallo ed addobbata di ricco vestimento [3]. Come occorre tanto spesso sin dai tempi di Fidia, la raffigurazione d'un evento grande e straordinario vien fiancheggiato dalle divinità delle stelle del giorno e della notte le quali, come rappresentanti della natura elementare, diventano spettatori dell'avvenimento [4].

Il frammento del rovescio, trattato, come al solito, con più leggerezza, mostra anch'esso una scena di com-

[1] Lo Stephani (*Compte-rendu* 1860 p. 69) a parer mio sturba l'assieme della composizione supponendo la quadriga essere quella di Aurora che si rivolga nel suo corso per far tornare anche il Sole.

[2] In maniera del tutto analoga è raffigurato il Sole sul vaso di Carlsruhe n. 36 col giudizio di Paride: Braun *Giud. di Paride* tv. 1. Creuzer *Z. Arch.* III tv. 1. Gerhard *Apul. Vas.* D 2. Overbeck *Gal.* 11,1.

[3] Stephani *Compte-rendu* 1860 p. 43 sgg. cf. *Arch. Zeit.* XXV 225,1.

[4] O. Jahn *Arch. Beitr.* p. 79. sgg. Stephani *Compte-rendu* 1860 p. 54 sgg.

battimento; ma di questo prendono parte combattenti d'un'altra sfera. In un campo che è caratterizzato per mezzo d'una grande vite, un Satiro barbato con tirso ossia lancia protesa cammina a passi forti un poco in su. Porta l'elmo a scaglie e sopra il braccio sinistro una pelle di pantera; del resto è tutto nudo. L'espressione del suo volto un po' burbanzosa mostra cercar egli seriamente d'applicar un buon colpo al suo avversario. Le lettere EV, conservate a canto del suo capo, si suppliscono in maniere troppo diverse per poterne giudicare una probabile. D'una figura maschile nuda, veduta da dietro, che lo precedeva immediatamente, si è conservata la gamba sinistra: essa figura tendeva in su con movimento sforzato. Dietro il Satiro accorre una Menade, coronata di edera, in chitone dorico cinto sotto il petto e colla nebride sopra il braccio sinistro: nella manca regge il tirso, nella destra, come sembra, un sasso. L'epigrafe la chiama ΠΑΙΔΙΑ. Questa vedesi altrove [1] come giovanetta dondolata da Amore, ovvero in gaia conversazione con altre rappresentanti di nobili costumi virginali [2]: ma pure nel tiaso bacchico tiene il suo posto ed anzi è molto espressivo che la stessa rappresentante di giocondi divertimenti qui sia invasa da bellico furore. Sopra di essa scorgesi la gamba sinistra protesa d'un Satiro in pelle di pantera che cammina in su: più indietro d'un'altra figura se ne trovano ancora delle traccie mal distinguibili.

Qui pure abbiamo dunque una viva scena di combattimento, ma nulla rimane degli avversari con cui si fa la lotta. Si potrebbe supporre che come sulla

[1] in un vaso di Monaco n. 234. *Berichte der süchs Ges. des Wissensch.* 1854 tv. XI. *Annali* XXIX tv. A.

[2] *Berichte der süchs. Ges. d, W.* 1854 p. 260 sgg.

parte nobile, si tratti anche sul rovescio d'una battaglia contro i Giganti coi quali Bacco ed il suo tiaso siano venuti alla mischia [1]. Ma benchè nelle pitture vascolari Bacco si rappresenti con una certa predilezione come vincitore sopra i Giganti, nondimeno in esse pitture non si trascura una circostanza caratteristica del mito, che cioè tanto Bacco quanto Ercole procurano la vittoria agli iddii perchè non sono esseri interamente divinizzati, ma ancora hanno parte della natura umana. Laonde Bacco vien raffigurato solo e senza il tiaso il quale non v'entra. Vero è che in seguito si sviluppa l'idea di Bacco che da se ed aiutato dal suo corteggio combatte i Giganti, ma essa apparisce tanto tardi [2] che senza motivi urgenti non si dovrà supporre sulle pitture dei vasi. Ora, abbandonata la base d'un connesso colla parte nobile, non ci restano che delle conghietture arbitrarie nè si vorrà decidere se sul rovescio la lotta si faccia o contro Licurgo o Perseo o Deriade od altra persona.

Merita d'essere notata la conseguenza con cui nelle pitture dei vasi d'ogni stile vien ritenuta la conformazione umana dei Giganti [3], mentre la scoltura dei tempi posteriori con quasi ugual conseguenza li raffigura a piedi di serpenti, di modo che nelle grandi anfore di lusso sopra i rilievi, dei quali sono ornate le volute dei manichi, appariscono rappresentati in quest'ultima maniera [4]. Le metope di Selinunte d'ambedue i periodi

[1] Vero è che sul rovescio della tazza capuana (Fröhner *Choix de vases gr.* 5) si trova un Satiro barbato il quale, armato di scudo e lancia, sul carro si avanza alla battaglia: ma al carro sono attaccati due Satiri e da lancia gli serve un fallo colossale, tutti contrassegni d'una parodia.

[2] Köhler *Ueber die Dionysiaka des Nonnus* p. 90 sg.

[3] Stimo certo che la figura alata e con piedi di serpenti sulle antichissime pitture vascolari rappresenti Tifone: *Annali* XXXV p. 244.

[4] *Monumenti dell'Inst.* V 12.

mostrano ancora i Giganti come guerrieri armati: delle non poche scolture insigni, che aveano per soggetti combattimenti di Giganti, non si sa in qual modo questi siano stati effigiati nè fin adesso nessun indizio chiaro ci ha condotto ad indovinare ove e quando sia impresa quell'innovazione che in poi ottenne sì general applauso.

(Traduzione dal Tedesco)

O. Jahn

L'illustre autore del precedente articolo ha spirato, mentre se ne preparava la stampa. Compiangendo la perdita sofferta, la Direzione nel pubblicare l' opera postuma d'un antico suo membro e da molti anni collaboratore di questi Annali, si fa obbligo di riprodurre qui in parte ciò che in memoria del defonto fu scritto da un suo amico nella Gazzetta archeologica di Berlino:

Il 9 settembre di quest'anno cessò di vivere in una casa amica a Gottinga Ottone Jahn nell'età di 56 anni, fino all'ultimo istante spesi, anche in mezzo a gravi sofferenze, nelle giornalieri occupazioni di maestro e di erudito.

Lo scopo di queste due linee non può esser quello di dar conto delle qualità e dell'azione scientifica d'un'uomo quale fu Ottone Jahn, nè ve ne sarebbe bisogno. Noi tutti che apparteniamo a questo cerchio d'investigazioni, e molti che ne sono al di fuori, molto avemmo e fruimmo da lui, e sappiamo quanto dobbiamo essergli riconoscenti. La veracità era l'essenza ed il fondamento del suo carattere. Questa pure era la fonte di quel talento speciale nelle sue ricerche, di attenersi al positivo ed al fatto, e di quello studio di constatare, sopra ogni altra cosa, intiera e chiara e limpida la tradizione, il vero fondamento e l'intimo punto di congiunzione di tutti i suoi lavori in materie svariatissime. Da ciò deriva l'equilibrio nel possesso di tutti i rami della sua scienza speciale, nel quale forse nessuno de' suoi contemporanei ha potuto concorrere con lui. Egli non abbisognava come filologo di domandar ajuto ai cultori dell' archeologia nè come archeologo ai filologhi; per lui non esisteva differenza, se la tradizione fosse comunicata per mezzo del bronzo e marmo, o mediante la pergamena ed il papiro. I suoi più eminenti lavori archeologici, come i bei trattati sulla Cista Ficoroni e le falere di Lauersfort, ed ultimamente le magistrali spiegazioni sopra le rappresentanze delle manifatture e del commercio sulle

antiche pitture parietarie, sono pubblicate con quell'armonia di esame positivo, che non sarà così presto eguagliato. Da ciò deriva inoltre che Jahn diede alle sue ricerche ed alle sue creazioni una estensione, che oltrepassa i vasti limiti della sua scienza speciale e che fuori di essi ha avuto una influenza riformatrice che segna un'epoca; ciò potè effettuare trasmettendo sopra campi che un falso e frivolo dilettantismo, credendo suo dominio, aveva ingombrati di frasi e d'imposture, il metodo strettamente filologico, cioè quel metodo onesto e senza riguardi nel grande come nel piccolo, che non scansa alcun dubbio, che non nasconde alcuna lacuna della tradizione o della propria dottrina, quella ricerca della verità che sempre sa render ragione a se ed agli altri. Così egli lavorò nel campo della storia della letteratura e dell'arte tedesca e se lo squisito sentimento artistico di Jahn e la delicata sensibilità per tutto ciò ch'è nobile ed ottimo nella vita e nella natura umana, sono lo spirito che anima e vivifica i suoi lavori biografico-letterarii intorno Goethe, Uhland, E. Gerhard, Mozart e sopra tutto l'amabile libro intorno al cerchio d'amici nel quale il giovane Goethe conversava a Lipsia, ed il grandioso lavoro sul più eminente de' compositori tedeschi, da pertutto però si riconosce la forza perfetta d'investigazione sicura e severa, dalla quale deriva la grazia. Una non minore efficacia metodica i lavori di Jahn hanno esercitata nel campo della archeologia, nel quale più che in quello della filologia agiscono intensamente e con ostinazione il dilettantismo e quella mezza dottrina, al cui paragone la semplice ignoranza apparisce stimabile.

Jahn non ebbe la consolazione di condurre a quel compimento che aveva desiderato, i suoi lavori archeologici, ed i suoi amici con tante altre dolorosissime ricordanze hanno il cordoglio di vedere che le sue opere in questa materia molto più di quel che deve dirsi d'ogni creazione individuale siano ben poco in confronto di quanto egli voleva e poteva. La sua grande opera sopra i sarcofaghi romani, sulla quale lavorava ancor seriamente nell'ultima estate della sua vita, è incompleta; negli ultimi dolorosi anni della sua vita egli rinunciò a scrivere l'archeologia, di cui avea concepito l'idea a Lipsia nel tempo della giovanile sua attività. A lui non fu dato di provare pienamente che, se anche si era occupato assai di piccole particolarità, e se anche aveva scritto molto, forse troppo, in notizie e miscellanee, pure il suo sentimento ed il suo spirito abbracciava il campo dell'arte antica nella sua ampiezza e nella sua totalità, e che per i mezzi non trascurava lo scopo. Quanto avrebbe potuto giovare in un tale lavoro, possono giudicarlo quelli ch'ebbero la fortuna di ascoltare le migliori delle sue lezioni dalla catedra, o innanzi ad un pubblico più esteso, e quei che non lo avvicinarono possono averne un'idea da non pochi de' suoi scritti popolari su questa materia. Th. M.

SPECCHI ETRUSCHI

(Mon. inediti dell'Instituto vol. VIIII. tav. VII)

I tre specchj, le cui rappresentanze sono incise nella grandezza del vero per la prima volta sulla tavola VII dei Monumenti inediti, debbonsi ad uno scavo eseguito verso il fine dell'anno scorso nelle vicinanze di Palestrina e passarono dal possesso del conte Tyskiewicz in quello del sig. Sambon in Napoli. Sono interessanti per le iscrizioni arcaiche latine, le rappresentazioni nuove, la conservazione buona; ma ciò che più monta, due di essi primeggiano per la bellezza del disegno, caso veramente raro nei monumenti dell'arte italica. Poche parole basteranno per accompagnare la loro pubblicazione.

1.

Il primo specchio, il cui orlo è circondato da una corona d'edera, offre quattro figure. Una donna nuda ornata di collana bullata e di due braccialetti, il manto della quale vela soltanto un poco del braccio e della gamba del lato sinistro, afferra con ambedue le mani un giovanotto, che nel fuggire è caduto sul terreno un po' elevato; egli veste la clamide affibbiata attorno il collo e porta scarpe da caccia; il suo braccio destro che, alzato verso la faccia, esprime sorpresa ed ispavento, vedesi adorno di un braccialetto, segno di una effeminatezza che si trova non di rado nella gioventù maschile sui monumenti antichi [1]. Presso quel giovane imberbe vediamo un suo compagno più vecchio e barbato, il pileo sulla testa, in chitone clamide e scarpe

[1] Cf. *Arch. Ztg.* 1866 p. 132,16; Heydemann *Iliupersis* p. 16.

da caccia. Fuggendo esso si volta verso la donna; alza il pedo ossia il lagobolo colla destra per opporsi al ratto dell'amico e *chlamyde contorta clupeat braccium*, come dice Pacuvio [1], motivo tanto bello quanto conosciuto nell'arte antica. Due stelle empiono lo spazio vuoto fra i due uomini e la donna, la quale con una certa aria di maestà e maraviglia fissa lo sguardo sul compagno che osa impedirle l'azione della sua volontà. Dietro di essa mirasi ancora una figura maschile nuda ma ornata, come gli Eroti delle pitture vascolarie dell'Italia inferiore, con varj ornamenti donneschi, senza meno per denotare la sua età giovanile: nello stesso senso la collana, la *periscelis* ed il nastro con varj nodi che adorna il petto, vedonsi ripetuti sullo specchio seguente in un bambino. La figura in discorso — il cui movimento non è abbastanza chiaro — sembra saltare e godere della scena cui assiste; essa fa sventolare ed inarcare il manto sopra la testa, ciò che è ben conosciuto nella lingua dell'arte come segno di personificazione della luce e dell'aria [2].

Quanto alla spiegazione della scena, la congettura proposta dal ch. Helbig [3] in una adunanza dell' Istituto, esservi cioè raffigurato il ratto di Cefalo eseguito dall'Aurora, mentre un suo compagno cacciatore tenti di difenderlo, ha non poca probabilità, senzachè soddisfaccia del tutto. Comunque sia, non sono riuscito a trovarne una migliore [4].

Che la dea vedesi priva di ali, non è gran ostacolo, imperciocchè sugli specchj etruschi troviamo ΘΕ⋝ΑΝ

[1] Pacuv. *Hermiona* 21 (Ribbeck *frg. lat. trag.* p. 83); cf. Petron. *Sat.* 80; Val. Flacc. III 119; Liv. XXV 16; Caes. *Bell. civ.* I 75 ecc.

[2] Jahn *Arch. Beitr.* p. 56; Cardinali *Atti dell'accad. rom.* VIII p. 126.

[3] cf. *Bull. dell'Inst.* 1869 p. 13.

[4] Un momento volli riconoscere Ulisse Achille Deidamia e Neottolemo; ma questa spiegazione sarebbe troppo ardita.

ora alata [1], ora senz' ali [2]. Non alata [3] ella porta via il cadavere di Mennone, secondata da una serva, mentre un altro specchio [4] offre la dea colle ali in atto di prendere seco il morto figlio, accompagnata soltanto dall'uccello dell'orco, la strige [5]. Ecco perchè possiamo credere che (non ostante gli specchj [6] finora conosciuti che in tale scena ci offrono Aurora sempre alata) anche qui essa sarebbe da riconoscersi nella donna. E ciò accettato abbiamo nello specchio Sambon un atto precedente il momento che finora vedeasi figurato sugli specchj col ratto di Cefalo. Questi cioè mostrano il giovanetto senza paura, anzi contentissimo dell'amore e del fare della dea, fra le cui braccia si trova: una volta (b) egli porta nella mano la strigile, segno che il ratto sia stato eseguito in una palestra, e vedesi presso il gruppo la colomba di Venere per accennare il motivo del fatto. In maniera diversa sul nostro specchio il quale mostra il ratto stesso di Cefalo, questi si trova nella caccia, come ciò ripetono tante pitture vascolarie [7], e nel mezzo dei suoi compagni: pigliato dalle mani della divinità, ignaro ancora dell'avvenire ed ispaventato, tenta indarno di fuggire, benchè difeso da un vecchio sia compagno sia pedagogo: le stelle indicano il crepuscolo mattutino come tempo del ratto.

[1] Gerhard *Etrusk. Spiegel* tav. 396 (*Mus. Greg.* I 31,1).

[2] Gerhard l. c. 76 (*Mus. Greg.* I 24); 290. — Priva di ali vedesi Aurora senza nome ascritto con somma probabilità sugli specchj: Gerhard 73 e 288,2.

[3] Gerhard l. c. 397,1; sullo specchio che trovasi nel Museo di Pietroburgo (Stephani *Catal.* V p. 313 n. 61), Aurora è fornita soltanto con piccoli talari.

[4] Gerhard 361; alla spiegazione di Gerhard che riconosce Cefalo nelle braccia della dea, s'oppone l'essere morto il giovane.

[5] Cf. Wieseler *Denkm. der alten Kunst* II n. 751.

[6] Sono i seguenti: *a.* Gerhard 180 (*Mus. Greg.* I 32,1). *b.* ibid. 362. *c.* ibid. 363,1.

[7] Cf. Jahn *Arch. Beitr.* p. 94 ss.

Così tutto converrebbe ottimamente; resta soltanto il giovanetto dietro l'Aurora intorno il quale non saprei profferire un'opinione alquanto soddisfacente. Sembra un compagno della dea che sente grande gioja per la riuscita del ratto e forma così un bel contrasto col compagno di Cefalo. Però non oserei designarlo con un nome; potrebbe credersi la personificazione dell'aria, ma ciò al mio parere, è troppo strano in uno specchio etrusco, per esser probabile. E perciò lascio ad altri più valenti di me di trovarne la giusta spiegazione.

2.

Più importante è il secondo specchio, mancante del manico, il cui disco stesso è di perfetta conservazione. Il disegno, orlato da una corona d'alloro, è ben intero e di grandissimo pregio; la rappresentanza ci offre sotto motivi conosciutissimi un mito del tutto nuovo e di cui non si trovano traccie presso gli autori, ma che le iscrizioni assicurano completamente rimovendo ogni dubbio.

Vediamo un giovane imberbe, la clamide, affibbiata attorno il collo, spiegata in aria, rifuggito nella più grande commozione — i suoi capelli dirizzansi in su — sopra un altare, sul quale ha posto il ginocchio sinistro; la destra brandisce minacciosamente la spada contro un bambino, che, abbracciato dalla sinistra, ha portato sulla stessa ara. Il ragazzino, adorno come già sopra abbiamo avvertito, della *periscelis* e col nastro attorno il petto, stende la mano destra verso un uomo barbato, il quale tenendo nell'una la guaina, brandendo nella destra la spada, s'avvicina presto contro l'assassino, ma s'arresta commosso dalla preghiera suppliche-

vole del fanciullo il quale se insistesse nel suo assalto, certamente sarebbe perduto. Il pileo e la clamide, legati tutti e due attorno al collo, pendono nella cervice.

Visto ciò ed attribuita la mancanza [1] d'una ferita ad una negligenza dell'artista, nessuno dubiterebbe di vedere in questa rappresentanza Telefo il quale ha rapito il piccolo Oreste e minacciando d'ucciderlo costringe il padre Agamennone a proteggerlo presso Achille — un mito che, riconosciuto dapprima dallo Jahn [2], mirasi ripetuto tale quale in tanti monumenti antichi [3]. Ma cotale spiegazione della scena vien esclusa dalle iscrizioni latine che vi sono apposte [4]. Giacchè leggiamo in caratteri del fine del V secolo della città di Roma [5] (cioè circa 250 prima della nostra era) sotto il supposto Telefo LVΩORCOS, mentre chi gli corre in ajuto chiamasi TASEOS, ed il bambino ΠILONICOS, a cui quasi superfluamente è aggiunto TASEI o FILIOS, cioè figlio di Taseos, eroe eponimo dell'isola di Thasos, suppostane come forma greca Θάσιος. Non trovandosi negli autori conservatici un racconto intorno ad un Licurgo che volesse assassinare il figlio d'un Tasio, non posso non approvare la spiegazione, proposta già dal ch. Helbig [6], secondo il quale si ravviserebbe nel nostro Licurgo quel re di Tracia il quale, reso furibondo da Bacco, uccise moglie e figlio ritenendoli per viti — fatto che non di rado mirasi su opere dell'arte antica [7].

1 Cf. Overbeck *Sagenkr.* 13,5; *Arch. Ztg.* 1857, 107; ecc.
2 Jahn *Telephos und Troilos. Kiel 1841.*
3 cf. Overbeck *Sagenkr.* 13,6; 11 ecc.
4 Specchj etruschi con iscrizioni latine conosconsi non pochi; oltre il seguente v. Gerhard tav. 171; 177; 182; 325; 333; 371.
5 cf. Henzen *Bull. dell'Inst.* 1869 p. 15. Quanto alla piccola o come segno d'interpunzione vedi Ritschl *Mon. pr. lat.* p. 119, 5, interp. not.
6 Helbig *Bull.* 1869 p. 14 s.
7 Cf. *Arch. Ztg.* N. S. I. p. 12; II p. 53 ss.

Lo specchio Sambon adunque ci dà una versione nuova di quel mito, giusta la quale Licurgo nel suo furore fuggì dal suo regno sull'isola di Taso vicina alla Tracia, e prese il bambino del re di quell'isola sia per ammazzarlo sull'altare, sia — minacciato lui medesimo — per aver una garanzia della propria vita. L'uno o l'altro suppone la rappresentanza dello specchio prenestino. Pare possibile, anzi molto verosimile che la catastrofe di qualche tragedia interamente perduta [1] sia la fonte di quest'episodio del mito di Licurgo; ma chi ne sia stato l'autore, non si può sapere e quale scioglimento abbia avuto, resterà incerto, finchè forse nuovi monumenti ci diano ulteriori cenni intorno ad essa.

3.

L'ultimo specchio è di perfetta conservazione; l'orlo formasi da due rami d'edera, separati presso il manico da una palmetta e chiusi in su da una testa (forse di Medusa) la quale, come i due delfini che vedonsi vicini al manico, serve soltanto da ornamento. Le figure dello specchio non offrono veruna difficoltà alla spiegazione, suggerita inoltre da iscrizioni latine arcaiche, che, secondo le norme stabilite dal ch. Ritschl, assegnano il nostro bronzo incirca alla metà del sesto secolo della città.

Vi scorgiamo raffigurato un momento dopo la vittoria tanto rinomata nella poesia e nell'arte [2], che guadagnò Polluce sopra il barbaro Amico. Nel mezzo sta legato ad un tronco d'albero il re dei Bebrici

[1] Sopra la trilogia di Eschilo che si riferisce al mito di Licurgo cf. Welcker *Aesch. Tril.* p. 320 ss; *Gr. Tragg.* I p. 48,16.

[2] Cf. per esempio Teocrito 22 ecc. e fra i monumenti la cista Ficoroni (Schöne *Ann.* 1866 p. 151 ss.) ecc.

(AMVCOS); innanzi a lui mirasi il vincitore (POLOVCES). Quello è barbato e grosso, questo svelto ed imberbe; il Bebrice nudo e senza armi, il Greco fornito di stivali clamide e lancia; Amico con capo abbassato è vinto da vergogna e dolore, Polluce tenendo dritta la testa cinta d'alloro, parla coll' inimico ch' è stato superato non da forza fisica — egli è molto più alto e forte del Greco —, ma dall'arte della palestra. Dietro di Polluce vedesi la rocca con quell'acqua, il cui uso il re barbaro rifiutò agli Argonauti; ora il fonte scaturisce da una bocca di leone [1] liberamente per tutti. Dall'altro lato, dietro Amico, trovasi Castore (CASTOR), veduto da dietro, colla clamide sopra il braccio sinistro e colla lancia sopra la spalla, il pileo nella destra abbassata; andando via egli sembra rivolgersi un po' sia per ascoltare il fratello, che come pare [2], rimprovera al re barbaro il suo procedere inumano, sia per aspettare Polluce e lasciar solo il re a certa preda della morte.

Se uno specchio [3] conosciuto già da molto tempo, dove vediamo Polluce (POLOCES) ed Amico (AMVCES), in presenza di una divinità locale [4] coi cesti legati a mani e braccia pronti alla lotta fatale, rappresenta un momento anteriore alla scena che ci offre la cista Fi-

[1] Cf. Jahn *Ficor. Cista* p. 24 s; Haupt *elenco delle lezioni dell'università di Berlino* Ottobre 1869 p. 7 s.

[2] Della medesima opinione è il ch. Helbig *Bull.* 1869 p. 14.

[3] Gerhard *Etr. Sp.* 171 ecc.

[4] Così Jahn *Ficor. Cista* p. 56 s. — Proporrei una congettura sopra questa divinità. Se non senza ragione possiamo supporre che le iscrizioni siano state aggiunte da un altro che dall' artista stesso, e se vediamo che non di rado (cf. gli specchj presso Gerhard 152; 177; 249, 2. 3. 4; 255; 347) la luna non serve per altro che per riempimento, mi pare possibile che l'artista abbia voluto raffigurare Minerva (colla lancia nella sinistra) come *βραβεύς τοῦ ἄθλου*, mentre chi ha graffito le iscrizioni, sedotto dalla luna falcata scrisse LOSNA.

coroniana, il nostro specchio ne propone un momento posteriore. Sulla cista del Museo Kircheriano Polluce circondato da Minerva Jasone Castore Sostene e Migdone, sta in atto di allegare il barbaro: qui il Bebrice vedesi già allegato e vicini miransi Polluce e Castore. Se sul campo largo della cista troviamo uniti in varj gruppi e molte persone il trionfo ed il frutto di esso, cioè il bere dall'acqua della fonte, i fabbricatori degli specchj per la strettezza dello spazio furono costretti a rappresentare soltanto un gruppo o poche figure scelte dal bello originale, che trovossi sotto gli occhj e dell'artista campano [1] della cista Ficoroni e dei fabbricanti etruschi dello specchio Sambon e di un altro [2] specchio che ora conservasi nel Museo di Perugia, ove vediamo Orfeo (VDΦE) e Linceo (ꓡVNCe) dissetarsi nel fonte posto nella campagna dei Bebrici. Doversi supporre per questi monumenti un comune originale perduto mi pare certo o almeno probabilissimo, perchè è difficile a credersi che la cista Ficoroni sia l'originale stesso: per esserne convinto si confrontino la figura di Castore sul nuovo specchio sia colla figura quarta — incominciandosi dalla sinistra — della tavola IV nella pubblicazione fatta dal Braun [3] sia colla figura di Castore stesso (tav V), di Linceo colla prima figura a sinistra sulla tavola IV, di Orfeo col primo Argonauta a destra nella tavola VII ed in ultimo la figura del nostro Amico coll'Amico della cista Ficoroniana (tav. V). Ed in ciò, malgrado il cattivissimo disegno, sta l'importanza archeologica dello specchio Sambon.

Berlino H. Heydemann

[1] Mommsen *Unterit. Dial.* p. 282 s. v. Novius.

[2] Gerhard *Etr. Sp.* 354,1. — Le iscrizioni non sono senza sospetto; ma in ogni caso al mio parere si ravvisano due Argonauti che si rifacillano nel regno di Amico.

[3] Braun *Ficor. Cista des Collegio Romano Leipzig. 1848.*

ERCOLE COL CORNUCOPIA SOPRA VASO RUVESE

(tav. d'agg. GH)

Nel Museo nazionale di Napoli evvi, segnato col numero 2408, un vaso di provenienza ruvese, la cui decorazione figurativa, eseguita in istile franco e leggiero, viene proposta ai lettori di cotesti annali sulla tavola d'agg. GH. Mentre la spiegazione offre poche difficoltà, la rappresentanza però ci attrae e diletta per alcune particolarità, che ci offrono sotto nuove forme e sotto nuovi punti di vista concetti ben conosciuti.

Ercole che si riposa dai suoi lavori — ecco un soggetto molto in voga nell'arte greca dei tempi più recenti. Parlando d'un celebre rilievo di villa Albani lo Stephani ha trattato di cotali rappresentanze nella dotta e distesa sua opera intorno all'Ercole in riposo *(der ausruhende Herakles)*, inserita nelle memorie dell'Accademia di Pietroburgo, vol. VIII (1855) p. 251 segg., ove non manca un elenco di monumenti che ci mostrano l'eroe seduto (p. 386 segg. = p. 134 segg. dell'edizione separata; cf. p. 447=195). Non fa dunque maraviglia di vedere sulla nostra stoviglia il figlio di Giove nel centro della composizione stare assiso in attitudine comoda, non dissimile al famoso torso di Belvedere, sulla distesa spoglia leonina, primo testimone dell'eroica sua prodezza: *sustinet occultum Nemeaeo tegmine saxum* (Stazio *silv.* IV 6, 58). Egli è di aspetto giovanile, *ἄρτι γενειάζων*, conforme alla general tendenza dell'arte greca più bassa, la quale, prescegliendo le forme dell'età fresca e tenera, venne a corredare di nuova bellezza giovanile buon numero di personaggi robusti e barbati dell'arte più antica; ond'è

che non può farsi veruna conclusione sull'epoca della vita dell' eroe, cui il pittore volle assegnare il fatto raffigurato nella rappresentanza in discorso. Nel braccio manco l'eroe regge la clava *(laeva calet robore*, come dice Marziale IX 43 dell'Ercole epitrapezio), mentre in ambedue le mani tiene il grande cornucopia, di cui appresso ragioneremo più estesamente.

Dietro Ercole stanno i compagni inseparabili e dei tutelari d'ogni sua intrapresa, Minerva e Mercurio. La maniera in cui l'artista li rappresentò, non offre quasi nulla di particolare. Minerva è vestita di lungo chitone doppio e ricamato, cinto inoltre di cintura larga e di traverso distinta di borchie: ἐν δέ οἱ ἧλοι χρύσειοι πάμφαινον *(Iliad.* Λ 29). La destra posa sul grande scudo orlato, la sinistra regge la lancia: l'egida scendendo dalla spalla destra cuopre soltanto la metà del petto e tutto il braccio sinistro: ogni particolarità dunque dell'armatura addita che la dea non vuole far uso delle armi, tutte trovandosi in istato irregolare. La parte più cospicua dell'armatura è l'elmo oltremodo allungato e di foggia alquanto manierata che rammenta la cosidetta berretta di Plutone (conf. C. F. Hermann *die Hadeskappe.* Gottinga), portata da Minerva presso Omero *(Iliad.* E 845). Accanto a Minerva vedesi Mercurio munito al solito di caduceo, di petaso e di mantello, colle gambe incrocicchiate, appoggiato senz'altro a qualche oggetto tralasciato dal pittore. Ambedue le divinità mirano con soddisfazione al loro eroe favorito, al quale di più vola colle ali spiegate l'uccello di Minerva per portargli la corona sia di alloro ossia di ulivo, segno della vittoria accordatagli dagli stessi dei. Forse ne abbiamo un altro indizio in quell'albero ritto e secco, a cui stanno sospesi l'arco ed il *gorytos.* Imperocchè per rappresentare un vero albero, parmi quel

tronco sia troppo semplice e ritto anche per una pittura vascolare; dimodochè per avventura possiamo ravvisarvi piuttosto un trofeo, quali spesso vengono eretti da tronchi d'albero e fregiati delle armi vincitrici. Accettata siffatta spiegazione, il trofeo concorrerebbe colla civetta per caratterizzare l'eroe vittorioso.

Al medesimo scopo spetta senza ogni dubbio l'arnese di straordinaria dimensione che Ercole tiene nelle mani. Non è insolito di vedere l'eroe collo *skyphos* ovvero con un *rhyton*, porti egli pure nell'altra mano la clava, come per esempio nell'anzidetto Ercole epitrapezio di Lisippo *tenet haec marcentia fratris pocula, adhuc meminit manus altera caedis* (Stazio l. c. 56, conf. Marz. l. c. *laeva calet robore, dextra mero)*. Ma riesce impossibile di ravvisare un bicchiere in quello stromento, non tanto per la smisurata grandezza (perchè corni da bere stragrandi trovansi anch'altrove nelle mani d'Ercole, rinomato per essere valente bevitore), quanto per il contenuto di fruttami e d'altri oggetti simili che sporgono dalla bocca del corno: *totumque tulit praedivite cornu autumnum et mensas, felicia poma, secundas* (Ovidio *metam.* IX 91). È dunque un cornucopia quello che tiene l'eroe. Ora è cosa poco comune di vedergli attribuito siffatto arnese. L'esempio più conosciuto sarà quello rilevato da Ennio Quirino Visconti il quale nel suo *Museo Pio-Clementino* vol. II tav. 4 (= Millin *gal. mythol.* tav. 122, 478) diede la statua vaticana d'un Ercole imberbe portante nella manca il cornucopia pieno di frutti (gabinetto dell'Antinoo n. 57), spiegato da quel sommo maestro per il corno di Acheloo ovvero quello di Amaltea. Intanto si diminuisce alquanto l'importanza di quella statua per essere di ristauro moderno la parte superiore del corno coi frutti, circostanza non osservata nè dal Visconti nè dallo Zoega

(presso Welcker *Zeitschrift für die bildende Kunst* I p. 331), ma rilevata dal Gerhard (*Beschreibung von Rom* II 2 p. 144,60). Non è dunque impossibile che quell'attributo non fosse altro che un corno da bere. Lo stesso vale di due rilievi del palazzo Mattei (*monum. Matth.* vol. III tav. 1, 1 e 2), in cui ravviserei piuttosto un *rhyton*, benchè nel primo monumento di dimensione straordinaria, anzicchè un cornucopia come lo vollero gli editori. Più tardi il Panofka pubblicò una statua del museo di Berlino, mostrante ancora Ercole imberbe con un corno nella sinistra e battezzata dall'editore col nome di Ercole ἐριδανάτας « largo donatore » (*Terracotten des Museums zu Berlin* tav. 56, 2). Presso Esichio cioè havvi la glosa Ἐριδανάτας (corrotto per Ἐριδάντας). Ἡρακλῆς παρὰ Ταραντίνοις; e questo Ἡρακλῆς ἐριδάντας non è per niente un gran largitore ma un litigatore (ἐριδαίνειν). Di più il supposto cornucopia è certamente un *rhyton*, nè vi apparisce il menomo indizio di frutti o simile contenuto; come giustamente, per quanto vedo, lo stesso attributo nella mano d'un Ercolino sedente di terra cotta in Monaco dal Lützow (*Münchner Antiken* tav. 28) fu spiegato per un bicchiere, anzicchè per il corno di Amaltea.

Bisogna dunque cercare altre analogie per la nostra rappresentanza. E facilmente ci si presentano alcune pitture vascolari ultimamente trattate dal Welcker (*alte Denkm.* III p. 303 e segg.) e dal Preller (*Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissensch., philol.-histor. Classe* 1855 p. 23 e segg). Sono desse le seguenti:

A. Passeri *pict. vasc.* II tav. 104 *in bibliotheca Vaticana* = Welcker l. c. tav. 19,1 = Preller l. c. tav. 2,2.

B. Gori *mus. Etr.* II tav. 159, probabilmente identica con Christie *Disquisition upon the painted Greek Vases* tav. 15 (Napoli–Inghilterra). *C*. Millin *Vases* II

tav. 10 = *Gal. mythol.* tav. 121,468 = Welcker l. c. tav. 19,2 = Preller l. c. tav. 2, 3. In Parigi *au cabinet de la bibliothèque nationale.* *D.* Frammento ateniese: Preller l. c. tav. 1.

Nei tre primi esemplari (di cui però *B* non è a mia disposizione) mirasi Ercole portante a cavalcioni un uomo barbato di venerando aspetto, con un grande corno nella mano. In *A* l'uomo portato pare sia vecchio: Mercurio precede Ercole, e la scena, che accade nel mare indicato da qualche pesce, viene circondata dalle figure d'una donna sedente e d'un vecchio Satiro. Il Welcker vi ravvisò Plutone col cornucopia da Ercole portato via dal suo regno infernale, laddove il Preller, tornando in parte all'interpretazione degli editori più antichi ed appoggiandosi sulla corona d'ellera che nel frammento *D* cinge il capo della figura portata dall'Alcide, spiegò questa per Bacco. Se questa interpretazione è giusta (cosa che non mi pare fuori d'ogni dubbio, ma difatto vi si addice bene il Satiro ovvio in *A* e tutto il significato della scena acconciamente sviluppato dal Preller), il supposto cornucopia, vuoto peraltro, che disgraziatamente manca nel frammento ateniese, ancora si cambierebbe in corno da bere, solito attributo di Bacco.

Mentre così anche questa analogia pare svanisca, ci resta finalmente la pittura d'un vaso nolano, pubblicata dal Tischbein *vases ant.* vol. IV tav. 25 e ripetuta dal Millin *gal. mythol.* tav. 125, 467. Vi scorgiamo una scena la cui rassomiglianza col nostro vaso dà nell'occhio. All'Ercole di questo vi corrisponde un re seduto sopra comoda sedia, coronato e colle gambe inviluppate nel manto; un largo scettro fregiato d'uccello in cima gli posa nel braccio, e con ambedue le mani tiene il largo cornucopia, non vuoto come cre-

dette il Welcker, ma empito fino all'orlo. Ercole all'incontro, vestito di pelle leonina, gli sta dirimpetto appoggiandosi sulla clava, e stende la destra verso il cornucopia, come per levarne qualche cosa. Parmi quasi incontrastabile che abbiamo da riconoscere la medesima persona nel re seduto del vaso Tischbein ed in quello ritto in piedi sulla nostra stoviglia; nè sarà molto dissimile il significato delle due scene. Ora vi è una dissensione fra i dotti, chi sia quel sovrano. Il Millin, nonchè il Gerhard (*hyperb.-röm. Studien* I p. 89. *Akad. Abhandl.* II p. 46 n. 32) lo chiamano Giove, al quale l'Alcide porga il corno di Acheloo, destinato per diventare il corno dell'abbondanza ed accolto con soddisfazione dal re dei numi; la donna velata, posta dietro il trono di Giove, si spiega per Giunone. Ma, al parer mio, è impossibile siffatta interpretazione, perchè evidentemente Ercole non ha l'apparenza di chi porge il corno al re sedente, ma piuttosto di chi lo chiede od almeno ne chiede parte del contenuto. Laonde più mi aggrada la spiegazione del Welcker (l. c. p. 303 seg.), il quale vi crede rappresentato Plutone seguito da Proserpina, che accoglie Ercole nel suo regno e gli offre alcun che dal suo cornucopia. Solamente parmi tanto per l'attitudine dell'Ercole, quanto per l'espressione delle fattezze del re, l'accoglienza sia meno amichevole dalla parte del re delle ombre; anzi crederei che Ercole, il quale altre volte invola il cane infernale oppure minaccia Plutone stesso, nella presente pittura faccia deciso richiamo del corno dell'abbondanza. È chiaro che cotale maniera di trattare il mito, benchè sia nuova nè venga appoggiata da alcuna testimonianza scritta, non si scosta però dallo scopo di tutta quella favola relativa ad Ercole e Plutone. Anzi, allorquando il figlio di Giove, come nel

nostro dipinto, è di fatti riuscito ad ottenere la sua richiesta, ne viene espressa più distintamente che da ogni altra versione quell'idea che Ercole καλλίνικος vincitore di ogni ostacolo, fino dei terrori dell'Orco, giunse ad acquistare il più chiaro simbolo e l'ottimo premio di tutti i lavori felicemente sorpassati.

Non voglio però tacere, che la nostra pittura è capace anche d'un'altra spiegazione forse più semplice. Imperocchè siccome il supposto Plutone non mostra nulla di opposizione contro Ercole, anzi gli sembra ugualmente propizio come Minerva e Mercurio, così egli può non meno bene spiegarsi per Giove assistente al trionfo del suo figlio. Così quest'ultimo sarebbe circondato da quei numi che più degli altri gli vogliono bene. Il cornucopia poi, sia egli quello levato a Plutone o sia il corno di Acheloo, ovvero quello di Amaltea, si presterebbe anche ad una spiegazione più generale. In gran numero di vasi vediamo rappresentato in modi differenti il trionfo di Ercole giunto al fine delle sue fatiche. Ora l'eroe si ricrea nei piaceri della cena ovvero del vino in compagnia di altre divinità; ora entra a parte delle gioie del tiaso di Bacco suo fratello; ora sta suonando la lira; ora un carro celeste lo mena verso l'Olimpo. Perchè non crederemmo espresso lo stesso pensiere di modo che il corno dell'abbondanza senz'altro indichi la cima di ogni brama, il più ricco premio che possa da qualcheduno raggiungersi? premio tanto più ricco, quanto è più onorevole la compagnia olimpica della quale viene dato all'eroe di godere, e tanto più conveniente ad Ercole, in quanto che egli come κερδῷος fa parte ai mortali di quelle ricchezze.

Checchè ne sia, sempre avremo da riconoscere nel nostro dipinto una rappresentanza altrettanto nuova

quanto bella e distinta del trionfo e dell' apoteosi di Ercole.

Tubinga AD. MICHAELIS

DI UNA STATUA IN BRONZO RAPPRESENTANTE AFRODITE-CLOTO; DI UN'ALTRA IN MARMO RAPPRESENTANTE ATTI-SOLE; DI UNA CISTA MISTICA PURE IN MARMO; RINVENUTI NEL CAMPO SACRO DI CIBELE, IN OSTIA.

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. VIII)

È omai lungo tratto di tempo da che l'escavazioni ostiensi, promosse e continuate dalla Santità di Nostro Signore papa PIO IX, mi porgono la grata occasione di produrre nuovi monumenti e di aggiugnere, come che sia, qualche novello materiale al vasto dominio della scienza archeologica. Nel volume di questi Annali pel decorso anno 1868 esposi le belle e singolari scoperte fatte nelle ruine degli edifizi, ch' erano addetti al culto frigio di Cibele e di Atti: culto che troviamo stabilito in Ostia con tutte le forme, e con quegli amminicoli di luoghi sacri e delle corporazioni religiose che servivano a renderlo più esteso e solenne. Feci notare allora, come il rescritto del pontefice di Vulcano e dei sacri edifizi — capo del culto nella colonia — riportato nella base della statua del giovinetto Abascanziano, n' avesse rivelato l' esistenza presso il metroo di un campo religioso di Cibele; che io congetturai aver servito specialmente alle truci e cruente cerimonie de' tauroboli e crioboli; ed essere stato situato nelle adjacenze del lato dritto del medesimo tempio [1].

[1] *Ann. d'Inst.* 1868 p. 400.

Or prima di farmi a narrare i trovamenti ulteriori devo dire, che il felice proseguimento dei lavori ha dimostrato vera l'una, ed ha rettificato l'altra delle mie congetture. Abbiamo, cioè, potuto accertarne, che l'uso del sopraddetto campo sacro era quello veramente, che io sospettava: si è veduto peraltro, che il medesimo non giaceva allato del tempio, ma estendevasi ampiamente dinanzi al medesimo; ossia al di là di quella specie di ara quadrilunga, che indicammo posta poco lungi dai gradini del pronao del metroo [1]. Siccome il luogo non è peranco scoperto in tutta la sua estensione, così mi astengo, per ora, dal darne la icnografia; che però mi lusingo di avere in pronto per l'anno venturo, coadjuvandomi la gentile non meno che intelligente opera del mio ch. amico, sig. Rodolfo Lanciani. Mi accingo ora soltanto a produrre due nobili monumenti, che vennero nel passato inverno dissotterrati nell'interno di quel sacro ricinto; ed anche un terzo, che quantunque inferiore di merito, pur non manca di erudizione e di rarità. Ed affinchè le circostanze del memorabile ritrovamento siano fin d'ora conosciute, premetterò un rapido cenno sulla conformazione del luogo, che dimandavasi *campus Matris Deum*, e che, dopo averli fedelmente custoditi, ne ha felicemente restituito questi singolarissimi oggetti del culto e dell'arte antica.

Dinanzi dunque al tempio della Gran Madre Idea si apre una vasta area quadrilatera, in forma di trapezzoide. Somiglia, cioè, ad un triangolo rettangolo, cui sia stato tagliato l'angolo acuto. Essa è disposta in modo, che il minore dei cateti è vicino e parallelo alla fronte del tempio; mentre la punta smussata del

[1] *Mon. d. Instit.* 1868 Vol. VIII tav. LX. fig. 1.

supposto triangolo, ossia il minor lato del trapezzoide, chiude lo spazio intercetto dalla parte opposta. Quest'area sembra che verso il tempio rimanesse aperta; indi, per due lati, era chiusa da un porticato: ed il quarto, che sarebbe il lato obliquo del trapezzoide, è formato da camere, o celle di varia grandezza, che si aprono sull'area medesima. Questa non ebbe mai pavimento di sorte alcuna; ma giunto che fu il disterro alla profondità del piano antico, si trovò coperta da uno strato eguale di gialla e minuta sabbia marina. Una cosiffatta circostanza, e due frammenti d'iscrizioni tauroboliari quivi rinvenuti — una delle quali ricorda un taurobolio fatto per la salute di Marco Aurelio — bastino per ora a provare, che cotesto era il sacro ricinto chiamato *campo della Madre degli Dei*; e che detto luogo serviva per la celebrazione dei riti tauroboliari e crioboliari, e per contenere indi le consuete are commemorative. Insieme colla icnografia confidiamo darne a suo tempo una più precisa dimostrazione.

L'area, il portico, le celle, tutto era coperto da un denso strato di suolo vegetale; sicchè al di fuori non ne appariva indizio di sorte. Si dava opera pertanto ad isgombrare il suddetto portico, il cui ambulacro ha una larghezza di circa tre metri, ed il cui tetto era sostenuto, nella parte verso l'area, da colonne murate di ordine dorico; e nella parte opposta, da un muro di struttura *laterizia* e *reticolata*, con pilastri di riscontro alle colonne. Or mentre se ne compieva il disterro, ecco abbattersi i lavoranti ai tre monumenti accennati poco sopra; ciò sono: una statua di Venere in bronzo, alta m. 0,60; un'altra marmorea di Atti, semigiacente, grande al naturale; un oggetto, pur di marmo, in forma di cista, sormontato da un gallo. Questi tre oggetti, della più perfetta con-

servazione, tolti via certamente dal tempio di Cibele, o dal sacrario metroaco, erano stati gittati, non però nascosti, dentro il portico; e giacevano sul pavimento, nel luogo che a suo tempo segnerò nella pianta: nè da altra cosa apparivano coperti, che dalla terra, la quale riempiva tutto l'edifizio. Ond'è che si rende più notabile il fatto della loro stupenda conservazione; chiaro essendo, che per lungo tempo i medesimi doverono rimanere esposti alla vista di chi fosse andato frugando per mezzo a quelle fabbriche abbandonate e semidirute di un culto abolito e proscritto. Cavati fuori con somma cautela e rinettati alquanto, mostrarono ben tosto di che alto pregio e valore si fossero, sia per l'arte, sia per l'erudizione [1]. Cosicchè dietro ai rapporti indirizzati in proposito al Ministero del Commercio e delle Belle Arti dal Commissario delle antichità, Barone Pietro Ercole Visconti, mio zio, autore di sì felice scoperta, la Santità di N. S. si degnò di ordinare, che venissero trasportati nel pontificio museo lateranense; e quivi al presente si ammirano nelle sale ostiensi, che di sì nobile aggiunta possono veramente gloriarsi.

Veniamo ora ad esaminare partitamente ciascuno di cotesti oggetti, cominciando dalla statua in bronzo di Venere, che vedesi delineata sotto due punti di vista

[1] La statua della Venere fu immediatamente portata in Roma, per essere ripulita da un poco di tartaro, e fissata di nuovo sul suo plinto, da cui, nel venire estratta dal suolo, erasi distaccata. La rinettò con molta perizia il sig. Augusto Castellani. Ma per secondare il comun desiderio fu prima esposta per alcuni giorni presso il Commissario delle Antichità; dove gli amatori ed intendenti trassero in gran numero, nè si ristavano dal contemplarla ed encomiarne il merito e la conservazione. Fu allora osservato da taluno, che sul dorso della figura rimanèano aderenti al metallo alcuni picciolissimi brani di un tessuto roseo; e si congetturò che la statua, quando fu gettata nel luogo descritto, fosse involta in un drappo di quel colore.

nella tavola VIII dei nostri monumenti. La figura, come si è detto, è alta centimetri 60, compreso il bel plinto rotondo della stessa materia: proporzione, che si ragguaglia ad un terzo del vero. Presenta quindi una grandezza assai notabile per una statua metallica; stante che la massima parte di quelle che ne son pervenute, sono di piccolissime proporzioni. Perfetta è la conservazione di tutta la figura; talchè non vi manca neppure una punta delle sue gentilissime dita. Ch'ella rappresenti un'Afrodite, lo rivela a prima vista anche ai meno esperti la nudità delle forme, insieme colla corona, o *stefane*, che ne adorna la fronte e la capigliatura vagamente disposta; ed inoltre la consueta venustà delle ideali sembianze di quella dea, il cui carattere principale era, a senso del Winckelmann, lo sguardo mezzo velato, che si otteneva con farne alquanto sollevate le palpebre inferiori [1]. La persona è posata tutta sulla gamba dritta; mentre della sinistra, che tiene incrocicchiata, non appoggia che la punta del piede, che perciò si ripiega. È questa una positura quasi unica nelle statue di Venere [2], ma pur conveniente alla dea della mollezza; e così, senz'altro sostegno, è tutta caratteristica di un'opera in bronzo, poichè un tal partito non sarebbe adottabile nel marmo. Difatti ne citiamo in esempio un altro bel lavoro in bronzo, il Mercurio, o Perseo ercolanese, del museo di Napoli [3], che si regge del pari sopra una gamba, tenendo l'altra incrocicchiata. L'attitudine e la movenza delle braccia si comprende facilmente, appena siasi riconosciuto quel-

[1] *Mon. Ined.. Trat. prel.* p. LIV.

[2] È in positura consimile una statuetta di Venere in terra cotta della collezione Durand. De Witte *Catal. des antiq. du cabinet Durand. Sect. III.* n. 1619. cf. Clarac *Musée de Sculpt.* pl. 604 n 1331.

[3] *Antich. di Ercol.* Bronzi II tav. XXXV.

l'arnese, che la dea stringe colla mano dritta. Questo è una piccola spola (*radius*, *ῥίζα*), cioè un istrumento destinato ad involgere il filo. È quindi manifesto che la figura, muovendo la spola colla mano dritta, vi avvolge lo stame, che, ad effetto di tener distrigato, ella fa passare per le dita della sinistra alquanto sollevata; ed il quale dovea partire, o da un piccolo arcolajo, o da una rocca, o da un fuso, o forse anche da un semplice gomitolo posto in terra, e di cui sul plinto della statua rimangono evidentissime le tracce [1]. Credo che in origine andasse un filo di argento dalla spola all'oggetto qualunque posto presso i piedi della figura. Ora essendo il filo e l'azion del filare uno dei noti emblemi delle dee del Destino, è da riandare innanzi tratto le ragioni, perchè un tale attributo potea convenire ad Afrodite.

Sappiamo che una delle forme principali che prese in Grecia il culto di Afrodite fu quello dell'Afrodite Urania, che tuttavia, quanto all'origine, sembra confondersi colle altre. Simbolo della mutua inclinazione de' principî eterei e terrestri, ed in ispecie della lotta feconda tra l'igneo elemento attribuito al cielo e quello umido, creduto proprio della terrestre natura, potea essa in Oriente venir considerata qual deità solare insieme e lunare, ed aver nella forma l'attributo del

[1] Il filo da un arcolajo, da un fuso, o da un gomitolo può passar nella spola, ond'essere messo in pronto per la tessitura. Nè sarebbe improbabile, che la dea traesse anche dal pennecchio quella specie di stame, che non si torceva, per lasciarlo morbido e sciolto, e serviva per la riempitura del drappo, o della tela. Gli antichi per contraporlo allo *stamen*, lo chiamavano *substamen*, *subtemen*, *subtegmen*: i moderni tessitori lo dimandano *il ripieno*. Seneca *epist. 90: Posidonius dum vult describere, primum quemadmodum alia torqueantur fila, alia ex molli solutoque ducantur: deinde quemadmodum tela suspensis ponderibus rectum stamen extendat; quemadmodum subtemen insertum, quod duritiam utrinque comprimentis tramae remolliat*, cet. Cf. not. Casaub. in Persii *Sat.* VI 73,

doppio sesso, riunendo in se stesso il concetto delle due forze generatrici della madre natura [1]. Dall'idea del contrasto de' due principî eterogenei surse il pensiero poetico, che fece di Afrodite Urania un nume armato e guerriero; mentre gli effetti stupendi, che riferivansi al concorso di que' contrari elementi, furono cagione, che si onorasse in lei la madre fecondatrice di tutte le cose. Venne quindi alcuna volta assimilata a Rea Cibele e al par di lei fu venerata sulle vette dei monti [2]: ma secondo le idee più comunemente adottate dai Greci era dessa la notturna dea celeste, che dalla volta stellata piovea luce sulla terra, e mediante gl' influssi benefici della notte la refrigerava e rendevala feconda [3]. S'identificava ella perciò colla Giunone Celeste della Siria e dell'Affrica ed avea stretta analogia coll'attica Minerva e colla Diana efesina. Ma nelle più vetuste teogonie Venere Urania era la Notte primitiva, dal cui seno si credeva emersa la creazione. Fu perciò riguardata come la più anziana delle Parche, e venne ancora a confondersi con Ilizia, la Lucina dell'Oriente. E siccome Ilizia e le Parche poteano identificarsi colla Fortuna e con Nemesi, considerate come dee madri é dee del Destino, così ne venne, che anche fra queste ed Urania corsero le medesime relazioni [4]. Rammentiamo, che gli attributi di tutte

[1] Lajard *Culte de Venus* p. 31 sgg. – *Nouv. Annales de l'Instit. archéol.* 1836 p. 161-211. – W. H. Engel *Kypros* p. 226 sgg.

[2] Preller *griech. Mythol.* p. 403. Le idee sincretistiche invalse più tardi, rispetto alla grande deità feminea, ch'era il simbolo della natura, sono compendiate nel noto passo di Apulejo relativo a Cibele (XI p. 761 sq. ed. Oudendorp).

[3] Id. l. c. p. 216.

[4] È ben nota agli archeologi una pittura ercolanese di Venere Celeste, che ha, fra gli altri simboli, quello del timone, o governale, onde viene identificata con Tyche (*Mus. Borb.* VIII p. 34). E circa la rela-

coteste divinità si trovavano riuniti nel simulacro famoso della Giunone di Jerapoli, siccome abbiamo dal notissimo scritto attribuito a Luciano [1]. Al concetto di notturna dea celeste e dea generatrice alludeva il simbolismo delle più antiche immagini di questa Afrodite, ed anche di quelle celebrate di Canaco e di Fidia, che Pausania descrive [2].

È ben conosciuto il passo di Pausania ricordante il prezioso monumento di Atene, che facea di Venere Urania la più anziana delle Parche [3]. E come, secondo i concetti delle più antiche cosmogonie, potesse aver luogo l' identificazione di Urania con Ilizia e con le Parche, è stato anche abbastanza dichiarato da celebri scrittori [4]. Le dottrine orfiche faceano di Urania la Notte primitiva, riguardata qual madre universale: ciò basta per assicurare la di lei similitudine con Ilizia e con le Parche. La prima delle quali, nel vetusto suo culto iperbóreo, era per l' appunto il simbolo del primitivo nascere delle cose; e perciò negl'inni di Oleno, che in di lei onore si cantavano in Delo, era

zione di Tyche con le Parche, è anche da vedere quanto ne ha scritto l' Eckhel in illustrazione della moneta di Diocleziano, in cui abbiamo le tre Parche cogli emblemi di Tyche, cioè il cornucopia ed il governale (*D. N. V.* VIII. p. 6). L' epigrafe n' è: FATIS VICTRICIBVS; dove è da notare il predicato *victrix* proprio anche di Venere. La detta moneta (Cohen *Méd. imp.* V p. 376 n. 21, cf. tav. XI), secondo me, è anche molto importante, perchè probabilmente ne pone sott' occhio i simulacri delle *tria Fata*, che stavano presso il Foro romano, e che nel medio evo diedero il nome a tutta quella contrada.

[1] *Dea Syr.* ed Schneider pag. 572.

[2] II 10. 4: VI 25. 2.

[3] ταύτης σχῆμα μὲν τετράγωνον, κατὰ ταυτὰ καὶ τοῖς ἑρμαῖς. τὸ δὲ ἐπίγραμμα σημαίνει τὴν Οὐρανίαν Ἀφροδίτην τῶν καλουμένων Μοιρῶν εἶναι πρεσβυτάτην (I 19).

[4] E. Q. Visconti *Mus. P. C.* VI p. 50. 51; Welcker *Zeitschrift f. a. L. u. K.* 1. 2. p. 225 sgg.; Creuzer *Symb.* II 118 sgg. III 432 sgg.; cf. Preller l. c. p. 217.

detta più antica di Saturno e madre di Amore [1]. Le seconde, che nella esiodea teogonia sono figlie della Notte, considerate come dee del nascimento, molto si accostano a quella virtù generativa che fecondata concepisce, a quella, cioè, di feminea natura, che i savi dell'Oriente ravvisarono specialmente nel principio umido, e che presso i Greci fu adombrata ed ebbe culto in Venere Urania [2]. Ma, secondo i prischi filosofi e jerofanti, dalla idea di natura primordiale era inseparabile l'idea di necessità, vale a dire, di quella inevitabile concatenazione delle cause naturali, che in altri termini era la Sorte, il Fato, il Destino. Perciò Ilizia e le Parche, ed anche Afrodite, sotto il punto di vista che da lei sbucciasse la creazione, erano dee della Necessità e del Destino. Urania infatti negl'inni orfici venia decantata qual madre della Necessità:

Οὐρανίη, πολύυμνε, φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη,
ποντογενής, γενέτειρα θεά, φιλοπάννυχε, σεμνή
νυκτερίη, ζεύκτειρα, δολόπλοκε μῆτερ ἀνάγκης.
(*Orph. hymn.* 54 init.)

E siccome quella mutua dipendenza delle cagioni primordiali e quello avvicendarsi necessario e perpetuo degli effetti potè, in qualche modo, ridurre al pensiero il lavorìo della tela, che si formava sotto la mano operosa delle vetuste matrone, così ne seguitò, che lo svolgimento della supposta opera creatrice venisse paragonato all'azione del filare e del tessere una tela, una veste, un drappo qualunque [3]: il qual simbolo peraltro fu più comunemente appropriato a quelle deità,

[1] Paus. VII 21,2; cf. I 15,5; IX 27,2.
[2] Preller l. c. p. 330.
[3] Creuzer l. c. II p. 118, cf. III p. 432.

che rappresentavano l' immagine ed erano credute le ministre del Destino [1]. Quindi apparisce, come nel concetto delle grandi dee cosmogoniche fosse alcuna cosa, che le ravvicinava alle Parche, e che potea determinare l'arte a darne loro gli attributi: onde, per esempio, la Giunone assisa menzionata più sopra ebbe, fra gli altri simboli, quello della conocchia; e la Ilizia iperborea, negl'inni pure accennati del vetusto poeta Oleno, era encomiata per buona filatrice (εὔλινος); con che, secondo Pausania, venivasi a riconoscerla come dea del Destino. E così Venere Urania potè tanto accostarsi alle Parche, da confondersi con esse; fino ad averne il titolo di primogenita delle sorelle fatali [2].

Ennio Quirino Visconti fu il primo a ravvisare un qualche punto di contatto fra le immagini delle Parche e quelle di Afrodite. Notò egli, che un'acconciatura di capo femminile, colle chiome raccolte al di dietro sotto la cuffia (*mitra* καλύπτρα), che talvolta è un distintivo di Venere, si osserva ancora con poca differenza nelle figure di Erato, della Speranza e perfino di una delle Parche: soggetti, egli aggiugne, che hanno qualche mitologica relazione con Afrodite [3]. Produsse quindi ed ispiegò quell'erudito luogo di Pausania, che noi ricordammo più sopra. Tolto però questo non essenziale e non frequente riscontro, investigato dalla sagacia del mio celebre antenato, non credo si avesse alcun monumento dell'arte, che mediante la comunanza dei simboli ne offrisse l'espressione di que' vecchi concetti mitologici, che confondeano Afrodite

[1] Welcker loc. cit.

[2] Allora le Grazie sue ministre ed ancelle si trasformano in Parche (Creuzer l. c. 522); e le Parche sono dette assistenti di Afrodite ed hanno con essa comuni gli altari (*Corp. Inscr. Graec.* 1444): mentre altrove elle figurano come θεαὶ σύνναοι di Nemesi (Orell. Henzen 5802).

[3] *Mus. P. C.* ed. Mil. vol. VI p. 49 sg.

colle Parche; tranne, forse, una gemma incisa, sul cui soggetto torneremo fra poco. Giacchè io non credo che si potessero citare in proposito alcune pitture vascolari, nelle quali si è ravvisata la Venere inferna, o Libera, tenente in mano un piccolo telajo da tessere [1]. Vede ognuno che, secondo quella interpretazione, Afrodite viene invece a confondersi con Persefone, la quale dagli orfici era detta la tessitrice delle vite [2]. Rimane pertanto alla statua ostiense intero il vanto di formare un così bel riscontro all' erma antichissimo della Venere Celeste, situato nei giardini di Atene.

Tornando ora un istante ad esaminare questo bel bronzo, noteremo: che l' azione, in cui Afrodite è posta, di avvolgere il filo ad una spola, facendo di lei una dea del Fato, una Parca, ne fa per conseguenza una Venere Urania. È distintivo infatti della Venere Celeste quella bella corona che porta in capo [3], e che fè darle da Omero il titolo di *eustephanos*. Considerando poi l'azione simbolica del filare, che costituisce il carattere della figura, noi siamo autorizzati a darle il nome di Afrodite Cloto: nome, che può sempre acconciarsele, sia come proprio della più anziana delle Parche con cui s'identificava la Venere Celeste; sia come generico delle tre suore, in quanto filatrici tutte; nel qual senso pure alcuna volta il troviamo adoperato [4].

1 *Élite céramographique* v. IV tav. XIV cf. pag. 103, 237; Millin *vases peints* II tav. LVII, cf. Gerhard *Berlin's ant. Bildwerke* n. 995.

2 Creuzer l. c. II p. 118, cf. III p. 433.

3 Winckelmann *Mon. ined.* Tratt. prel. p. LVII; cf. Müller *Handb.* § 375 p. 576. La corona della nostra statua è formata di ornati imitanti la foglia di un fiore, che a me sembrano simili a quella del giglio, fiore sacro a Venere. Winck. ibid. II p. 36.

4 Nelle iscrizioni triopee tutte e tre le Parche si chiamano κλωθῶες. (Visconti *Op. Var.* I 329); cf. Salmas. *Duar. inscriptt. vett. Herod. Att.* cet., in Polen. *suppl. ad thes. Gron.* (t. II p. 670); cf. Henr. Steph. *lex.* s. v. κλωθώ. – La denominazione di Afrodite Cloto era stata di già affacciata dal Creuzer (*Symb.* III 488).

Qui forse ad alcuno piacerà di riflettere, che se conviene ad Urania la *stefane*, e se può convenirle l'attributo del filo, non le si addice però veramente l'assoluta nudità delle forme [1]; ed anche considerandola nella sua identificazione con Cloto, non si potrebbe forse citare alcun monumento dell'arte greca, ove le Parche siano espresse altrimenti, che panneggiate. Noi però dobbiamo rammentarci, che dappoichè la giovine scuola attica, obliando in certo modo il primitivo e grandioso carattere di Afrodite, si diede tutta a creare in essa il più perfetto tipo della feminea bellezza, attennesi anche di preferenza al partito di rivelarne tutte le forme; in che fu seguita e forse anco trapassata dalla scuola grecoromana, di cui possiam dire, che lo fece anche in taluni casi, in cui la simbolica e la tradizione dell'arte sembrava richiedesse altrimenti. Abbiamo, per esempio, una Venere vincitrice, nel museo vaticano, di arte probabilmente grecoromana, la quale in modo alcuno non è velata [2]. Eppur la Venere vincitrice era, in fondo, una Venere Urania; e sappiamo che, secondo le norme più consuete, ella avrebbe dovuto essere rappresentata coperta nella metà inferiore della persona. Non occupiamoci adunque di questo, ma passiamo invece ad allegare un altro monumento, nel quale io trovo un confronto colla nostra Afrodite-Cloto, che io riguardo pure siccome un lavoro dell'arte grecoromana. È questo una rarissima corniola, già della raccolta stoschiana, ora del Museo di Berlino [3]. Rappresenta una figura muliebre non panneggiata, che sedente sopra una maschera comica, è intesa a trarre il filo da una conocchia, ch' ella si tiene avanti: una maschera

[1] Müller *Handb.* § 376 p. 576; cf. Preller l. c. p. 246.
[2] Clarac *Musée de Sculpt.* tav. 614 n. 1382 A.
[3] Tölken III Kl. 1284.

tragica giace in terra dinanzi, mentre un'altra conocchia si vede apparecchiata dietro la figura. Il Winckelmann vi riconobbe una Parca, Lachesi o Cloto [1]. Ma il Gerhard, obbiettando esser cosa troppo insolita l'abbattersi ad una Parca svestita, opinò invece, che vi si avesse a ravvisare una Venere Libitina, ricordando la identificazione di Venere colla maggiore delle Parche, e prendendo ivi le maschere come simboli funebri, secondo la dottrina di E. Q. Visconti [2]. Sopravvenne il Panofka, e sebbene non dissimulasse, che la Parca non panneggiata sarebbe una novità fra i monumenti dell' arte greca, tuttavia non fu alieno dal credere, che ciò potesse darsi nell' arte romana, a cagione specialmente di alcuni punti di contatto, ch'egli scorge fra le suore ministre del Fato e la Verità, la quale, com' è notissimo, suolevano i Romani rappresentare ignuda. E, dopo avere allegato alcuni passi di Orazio, in sostegno di cotesta opinione, trova conveniente la descritta rappresentanza per una di quelle Parche, cui Giovenale dà l'epiteto di *hilares*: al che gli sembrano poter fare allusione anche le maschere, introdotte come accessorie al soggetto [3]. Omai però, quanto alla denominazione di quella figura, mi sembra

[1] *Catal. Stosch.* II 358. Havvi alcune altre gemme romane, in cui le Parche sono rappresentate filanti, non però ignude. Ma svestite ci occorrono spessissimo le dee del destino negli specchi etruschi.

[2] *Hyperb.-röm. Studien* II 186.

[3] *Archaeol. Zeit.* 1853 p. 111. - Il passo di Giovenale è il seguente: *postquam Parcae meliora benignae - pensa manu ducunt hilares et staminis albi - lanificae* (XII 64). Ma non so se da questo possano ricavarsi delle *Parcae hilares* e *benignae* essenzialmente diverse da altre *immites* e *tristes*: poichè le medesime Parche poteano prendere lieto, o sinistro aspetto, secondochè filavano lieti, o sinistri avvenimenti. Sarebbesi piuttosto potuto citare in proposito la buona Parca, che i Romani chiamavano *Fatum bonum.* E neanche potrebbe approvarsi la congettura del Panofka, che vorrebbe dedurre da *νέω* il nome della Parca romana *Nona* (ibid).

che sia tolta ogni quistione, in grazia del pregevole monumento su che ragioniamo: sicchè noi potremo con piena sicurezza chiamare Afrodite-Cloto la suddetta figura della bella corniola incisa del museo di Berlino, che presenta un sì erudito riscontro alla Venere ostiense. Intorno poi al parere di que' due illustri archeologi osserveremo: che, siccome alle Parche riserbato era il dominio della morte, non sarebbe gran fatto, che in progresso di tempo si fosse venuto a compenetrare il concetto di Venere Parca della greca mitologia, con quello di Venere Libitina della romana; nel qual caso la sentenza del Gerhard non sarebbe lungi dal vero. E potrebbe darsi ancora, che le vecchie affinità di Afrodite colle fatali sorelle, colle quali ebbe perfino comune il culto e gli altari [1], avessero operato, ch'ella venisse confusa colla buona Parca, che *Fatum bonum*, καλὴ Μοῖρα [2] e talora anche semplicemente καλὴ troviamo chiamata nei titoli votivi [3]: ed allora anche la congettura del Panofka potrebbe aver colto nel segno.

Grande è pertanto la rarità di questo bronzo ostiense, che ci presenta Afrodite coi simboli delle dee del Destino. Egli è il vero peraltro, rispetto alle statue, che la maggior parte di queste ne pervengono mancanti delle braccia, o per lo meno delle mani, e perciò anche di quei simboli, che potea l'artefice avervi posto: ond'è, che da siffatta circostanza può forse dipendere il fatto, che il nostro simulacro non ha confronti. Percorrendo la copiosa raccolta delle statue di Venere prodotta dal Clarac sono entrato in sospetto, che alcuna delle medesime potesse avere nelle mani quell'arnese, che un felice caso ha conservato nell'Afro-

[1] *Corp. I. G.* 1444.
[2] Orell. 5798, cf. 1776 3596.
[3] *Corp. I. G.* 5794.

dite ostiense: ne adduco in esempio una piccola statua del museo britannico [1]. Havvi poi fra i bronzi ercolanesi un'altra statuetta di essa dea, senza velo di sorta come l'ostiense, e la quale ha le braccia e le mani atteggiate in modo talmente simile a questa, che starei quasi per dire, che quei simboli, di cui gli espositori avvertono la mancanza, non fossero altro, che la spola ed il filo [2].

Perchè poi questa leggiadra immagine di Afrodite si trovasse gittata nel campo sacro della madre degli Dei, è ben facile indovinarlo. Era senz'altro un donario posto nel tempio di Cibele, e toltone via dopo l'abolizione di quel culto. L'antica epigrafia ci ha serbato numerosi ricordi di statue metalliche e marmoree, ed altri consimili oggetti votivi, che la devozione di molti offriva ai numi e dedicava nei templi. Dalla sola colonia ostiense ne abbiamo non pochi. Fra i quali ricorderò, come di più recente scoperta, la statuina, pur di Venere, in argento, donata ad Iside Bubasti da Caltilia Diodora, sua sacerdotessa, la quale si dà il titolo di *Bubastiaca* [3]: e le varie dello stesso metallo, donate al collegio dei Cannofori e poste nel sacrario metroaco, che io stesso publicai nel volume di questi Annali per l'anno decorso [4]. Notabilissima però fra le memorie di questo genere è quella scoperta in Palestrina, nel 1855, e divulgata dal ch. Henzen, che testifica il dono di ben sei statue, di numi diversi, oltre una di Caracalla, fatto alla Fortuna Prenestina da Lucio Sarioleno Nevio Fausto, uomo consolare [5].

[1] Clarac tav. 595 n. 1302.
[2] *Antich. di Ercol.* Bronzi II tav. XVI.
[3] Vercellone *dissert accad.* XV p. 339.
[4] Pag. 390 sg.
[5] Ann. 1855 p. 85.

Si trova il più delle volte, che siffatte immagini erano di tali divinità, cui a quella venerata nel tempio, dove il donario ponevasi, stringea un qualche legame mitologico ed una certa affinità di culto. Egli è chiaro che s' intendeva con ciò di onorare maggiormente il nume, cui l'oggetto era dedicato; ricordandone, cioè, la estesa natura, le grandi attribuzioni e le varie forme di culto. Altrettanto diremo del nostro simulacro di Afrodite. Ed in vero Rea Cibele, in quanto grande deità feminea, e come simbolo della virtù generatrice passiva della Natura, si accostava molto all' Afrodite cipria ed assira; tantochè Afrodite dai Lidi e dai Frigî veniva detta Afrodite Cibele, siccome attesta, presso Esichio, Carone di Lampsaco [1]. Aveano inoltre di comune le due dee quell'amatore e compagno indivisibile, che per l'una era Atti, per l'altra Adone, con leggende e con riti, che molto si assomigliavano. Coteste antiche tradizioni religiose, cotesti riscontri di culto saranno stati presenti all'animo di colui, che pose questo ricco ed elegante donario nel metroo di Ostia, e così rinnovò in qualche modo la memoria di quel culto vetusto, che le due dee sembrano aver goduto indiviso sulle boscose cime dell'Ida [2].

Non essendoci dato di ravvicinare questa Venere ostiense ad alcuno degli esemplari conosciuti, nè avendosi alcun lume per attribuire la invenzione di un originale consimile a qualche artefice illustre, ci contenteremo di avvertire, che teniamo questo bronzo per un buon lavoro dell' arte grecoromana; cui sembra eziandio richiamarne, se non l' indole, il modo della

[1] Il passo relativo si legge così emendato nel *Philolog*. VII p. 741: Κυβήβη ἡ μήτηρ τῶν θεῶν, καὶ Ἀφροδίτη Κυβήβη λέγεται ὑπὸ Φρυγῶν καὶ Λυδῶν παρὰ Χάρωνι Λαμψακηνῷ, κ. τ. λ.

[2] Preller l. c. p. 403.

rappresentanza. Congetturiamo che fosse eseguito, o durante, o poco appresso i primordî dell'impero romano. Molto antico infatti dovea essere in Ostia il tempio della Gran Madre Idea [1]: ne fa prova anche qualche monumento epigrafico scoperto di recente presso il medesimo, come, per esempio, un frammento di lapide relativa a Druso figlio di Tiberio, che ne riserbiamo di produrre a suo tempo. Se felice è il concetto e graziosa la movenza della figura, non riescono punto inferiori a cosiffatti pregi, nè lo stile corretto e sostenuto dell'insieme, nè lo studio e l'esecuzione accurata e gentile delle singole parti, che rivelano la mano di un vero maestro: studio e diligenza, che non vengon meno neanche nelle parti minime, come le dita; o nelle meno essenziali, come i capelli, che vi sono trattati maestrevolmente. Potremmo solo notare in questa figura un qualche difetto nelle gambe, in quanto appariscono un'ombra più corte di quello, che la proporzione avrebbe richiesto. Ma, considerato tutto, portiamo opinione, che il bronzo ostiense nulla abbia da invidiare a quelli pompeiani dell'Apolline, e del cosidetto Narciso.

L'altro nobile monumento scoperto insieme colla Venere, di cui testè ragionammo, è una statua di marmo grande al vero, che vedesi esattamente riprodotta alla Tav. VIII*a* N.° 2 aggiunta all'Atlante dei nostri monumenti. Rappresenta un giovine, che in atteggiamento di placido riposo si sta adagiato sopra una specie di rupe; e ricorda, quanto alla positura, le figure semigiacenti, che spesso adornano i coperchi dei sarcofagi. Le sue forme son quelle di leggiadro adolescente, tranne la parte del sesso. I lembi di un lungo manto

[1] Si sa che in Ostia approdò il simulacro arrivando da Pessinunte, e quivi accadde il famoso prodigio della Vestale. Cf. Campana *Opere in plastica* tav. VI.

affibbiati sul petto cuoprono un seno ricolmo: quel manto poi si arrovescia sugli omeri, e scendendo aderente alla parte posteriore della persona, le serve come di letto, per iscemare la durezza del sasso: indi riportato sul destro fianco, avvolge le gambe della figura, lasciando il piede dritto scoperto. La persona, per metà sollevata, si appoggia col cubito del braccio sinistro sopra un busto barbato; e la mano di quel braccio, col dito anulare fregiato di anello, tiene la verga pastorale, o pedo. Il braccio dritto mollemente disteso lungo il fianco ha nella mano un mazzolino di frutte e fiori, che termina in tre spighe di grano. Femminilmente accomodata è la chioma, stretta alla fronte da un nastro. La testa, cinta da un serto di pino, cui sono innestate varie frutte, è coperta da una tiara frigia, che, nel basso coronata da cinque raggi [1], nell'alto è decorata da una mezzaluna [2] e sormontata da due spighe. Ravviserebbe ognuno in questa figura il frigio Atti, l'amasio di Cibele, quand'anche non lo esprimesse a chiare note la iscrizione, che in una sola linea sta incisa sull'orlo anteriore del sasso [3]:

NVMINI · ATTIS · C · CARTILIVS · EVPLVS
EX · MONITV · DEAE

Non è nostro intendimento di venire qui ricercando il significato delle favole e dei riti frigi di Cibele e di Atti; materia involta in qualche oscurità, per la ragione, che gli scrittori dei tempi migliori han trascurato di parlarne; ed inoltre già, per quanto si

[1] Questi vi sono stati restituiti nei fori antichi.
[2] Mancano a queste ed alle spighe le punte, per antica rottura.
[3] La lunghezza del marmo, che forma quivi una specie di plinto, è di m. 1. 60.

poteva, trattata e discussa da due sommi archeologi, il Zoega [1] ed il Creuzer [2]; per tacere di altri illustri, che prima e dopo di quelli vi hanno speso intorno le loro cure [3]. Ci limiteremo quindi a ricordare solo due circostanze e particolarità di quel culto e di quel simbolismo, le quali mentre, da un lato, ne sono abbastanza note, dall' altro, ne torneranno utili per la dichiarazione del simulacro che abbiamo descritto. Osserveremo in primo luogo, che il dualismo di sesso era uno dei simboli essenziali ed originali del culto suddetto [4]; cosicchè il vediamo attribuito alla stessa Cibele, nella sua forma primitiva di Agdesti [5], com' era altresì proprio della Venere Cipria e di altre deità di quell' ordine; e serviva ad esprimere il concetto della divinità creatrice, che basta a se medesima nell' opera della produzione degli esseri [6]. Faremo notare, in secondo luogo, che fra le molte e varie opinioni sulla natura ed essenza di Atti, emesse specialmente dalle scuole dei neoplatonici, la più comunemente ricevuta e quella che tenne, per così dire, il campo nell'orbe romano, fu la sentenza prodotta da Macrobio, da Giuliano Augusto e da altri; e confermata da varie iscrizioni ed altri monumenti, che, cioè, Atti fosse un rappresentante del sole [7]. Con siffatta sentenza trovansi concordare i tratti

[1] *Bassiril.* I p. 45 sg.

[2] *Symbol.* II p. 36 sg.

[3] Sono da vedere, fra gli altri, lo Schneidewin (*Hymnorum in Attin fragmenta inedita: Philolog.* III p. 256); e, per ciò che riguarda le iscrizioni romane relative al suo culto, il ch. Henzen, in una memoria sopra due statue attribuite ad Atti, *Annal. d. Instit.* 1856 p. 110 sg.

[4] Creuzer II p. 50.

[5] Zoega l. c. p. 101 not. cf. Panofka - *Terracotten* tav. 89. 90. 91.

[6] Heinrich *Hermaphroditorum artis antiquae origines et causae.* Sect. III; cf. E. Q. Visconti *Op. Var.* IV p. 60; cet.

[7] Macrob. *Sat.* I 21. 7; Iulian. *Orat.* V p. 168 Spanh.; cf. Zoega l. c. p. 99 n. 102.

principali di quella leggenda, come pure le ben note feste e ceremonie di quel culto; per esempio, la evirazione del frigio pastore, che avea un visibile riferimento alla virtù produttiva della natura, la quale sembra affievolirsi durante l' inverno, per la forza diminuita dei raggi solari, e ravvivarsi al ritornare di quell' astro verso l' emisfero superiore: di guisa che nel punto preciso, in cui lo spazio diurno comincia a superare il notturno, si costumava di celebrare le *Hilaria*; in cui di mezzo al lutto anteriore prorompeva una gioja selvaggia, per festeggiare il felice ritorno di Atti dal mondo sotterraneo ed i novelli suoi sponsali con Cibele[1]. Si sa che lo smarrimento ed il ritrovamento del nume solare, in questa, come in altre simili idolatrie della natura, stabiliva due periodi di feste essenzialmente diverse, di lutto l' une, l'altre di allegrezza [2]: queste nel culto di Atti venivano, presso i Greci, denotate colla voce *ἀμφότερα* Ἀττείδια, secondochè ci ha fatto osservare, nelle iscrizioni relative al metroo pireense, il ch. prof. Domenico Comparetti [3]; dove nota egli, come anche in vista di cosiffatto riscontro Atti avesse con Adone e le *Attidia* colle *Adonia* grande analogia e somiglianza. Che di tenore e d'indole poco diversa fossero eziandio la leggenda ed i riti sacri della dea di Jerapoli, lo ha rilevato, dopo il Creuzer [4], anche più diffusamente il Movers [5]. Non mi è però palese se alcuno abbia mai notato come allusive al culto di essa dea le rappresentanze di un' erudita ara capitolina, con iscrizione bilingue, latina e palmirena; rappresentanze

[1] Creuzer II 53.
[2] Id. ibid. 38. cf. Preller *Griech. Mythol.* p. 218.
[3] *Ann. d. Instit.* 1862 p. 35.
[4] Ibid. p. 61.
[5] *Phönicier* V. I p. 681 sg.

che anche alla leggenda ed ai misteri di Atti si potrebbero benissimo accomodare.[1]

Richiamati questi tratti esenziali del culto di Cibele e di Atti, facciamoci ad osservare più minutamente il simbolismo del nostro simulacro. E, quanto al doppio sesso, che secondo le idee del frigio misticismo gli vediamo attribuito, non possiamo che ripetere la bella riflessione fatta da E. Q. Visconti circa le immagini degli ermafroditi; che, cioè, l'arte antica non potendo piegarsi ad esprimere le mostruose androgine produzioni, che talfiata si danno nella natura, immaginò a tal effetto un essere puramente ideale, un giovinetto di forme e grazie muliebri [2]. Nella positura infatti del frigio pastore divinizzato, nel grazioso atteggiamento delle braccia, nel modo gentile onde tiene in mano il mazzolino ed il pedo si ravvisa piuttosto la feminea eleganza, che la risolutezza virile: vi si scorge in somma quel carattere di mollezza, ch'è tutto proprio di Atti [3]. La posizione della gamba sinistra ripiegata ricorda non poco il grazioso abbandono della nota figura dell'ermafrodito dormiente [4]. E tuttavia l'aspetto del suo volto,

1 La detta ara è posta nella sala del gran sarcofago detto di Severo Alessandro, ma è mal collocata aderente al muro, perchè si perde una delle fiancate. Il Giorgi la riferì alle superstizioni mitriache e poco si occupò delle rappresentanze *(De inscript. palmyr. quae in Mus. Cap. asserv.* p. 107). Il Bottari ne parla appena (*Mus. Cap.* IV p. 87). Il Lanci si pose a spiegarla diffusamente, ma prese degli strani abbagli, come l'aver chiamato *deità autunnale* quella figura, che chiamar dovea Crono, ovvero Baal; prendendo anche per un pastorale la notissima ronca di Saturno (*Paralip. alla illustrazione della s. scritt.* t. I p. 31 seg.). L'ara appartiene al primo secolo imperiale, siccome mostrano i nomi della iscrizione latina (Or. 1924) e l'ottimo stile della scultura. Ma non è questo il luogo di parlarne più a lungo.

2 *Op. Var.* IV p. 61.

3 Zoega *Bassir.* I p. 53 cf. p. 98.

4 E. Q. Visconti *Mon. Borgh.* tav. XIV.

comunque non presenti quella fiera impronta di dolore, che vediamo nella bellissima testa del medesimo soggetto, da noi pubblicata l'anno decorso in questi annali [1], e che allude piuttosto a quell' accesso di frenesia, che lo spinse a mutilarsi, secondo la favola; con tuttociò non è scevra di quel vago sentimento di tristezza, ch' è pure uno dei caratteri di questo mitologico personaggio, e che fece inclinare E. Q. Visconti a vedere un Atti, anzichè un Paride, od un Ganimede in una bella statua del museo di Parigi [2]. La sua chioma, al pari di quella dell' ermafrodito borghesiano, stretta alla fronte da un nastro — che ad altro non accenna, che al culto muliebre — è, come si disse, acconciata all'usanza femminile; cioè, divisa nel mezzo del capo ed attorta in un gruppo dietro la nuca, non senza però che ne pendano sul collo due ciocche calamistrate: mentre altre minute ciocche di capelli corti ed arricciati scendono a coprirgli una parte delle orecchie. Anche l' archigallo del noto bassorilievo capitolino ha lunga chioma ed all' uso donnesco pettinata, ma con acconciatura meno artifiziosa [3]. L' ampio panneggio, che cuopre il petto e le gambe di Atti, non è veramente nè pallio, nè clamide, ma quella specie di manto, che raramente manca nei personaggi barbari ed orientali, e che si portava appunto come il vediamo in questa figura, cioè, fermandone i lembi sul petto con una fibula, o bottone, e lasciandolo poi pendere dietro le spalle [4]. Ma là

[1] *Mon. dell' Istit.* 1868 vol. VIII tav. LX fig. 4.

[2] *Op. Var.* XV p. 387.

[3] Millin *Gall. Myth.* LXXXII 15.

[4] Così lo hanno le figure dei re prigionieri, che decoravano gli archi di trionfo; come pure Mitra ed anche i suoi assistenti, il più delle volte. Atti stesso lo ha in qualche altro monumento, come la nota ara albana ed un' altra edita dal Boissard (t. V pag. 34) e dal Montfaucon (*Supplém.* t. I tav. 1 fig. 1. 2).

mancanza della tunica, o di quella stretta sottoveste, che talvolta distingue Atti, è cosa piuttosto unica che rara; e si dee certamente ripetere dal partito preso di rivelare agl' iniziati qual deità fosse questa, secondo il concetto delle frigie superstizioni. Il che viene poi di vantaggio spiegato dai simbolici ornamenti, ond' è corredato il berretto, che gli cuopre la testa. Non è questo il pileo stellato ch' egli ebbe in dono dall' amata Cibele [1]; regale insegna anche quella, ma meno altera della raggiante corona e degli altri emblemi, che faceano di Atti il rè della natura. Cominciano questi, come si è detto, con un serto di pino, cui sono frammisti dei fiori e varie frutta, fra le quali la pigna, la mandorla, la melagranata: pianta e frutte, di cui non tace la favola, nè i monumenti [2]: perocchè il detto albero, sotto del quale il frenetico giovinetto si mutilò, quasi mai non si scompagna dalle rappresentanze di Cibele e del suo vago; e le medesime frutta si veggono, per esempio, dentro quel vaso baccellato, che tiene in mano l' archigallo capitolino. Cotesti simboli, mentre, da un lato, son riferibili alla leggenda di Atti, dall' altro, alludono agli effetti della virtù fecondatrice del nume solare. Per tale infatti lo dichiarano i cinque raggi, che sopra il serto risplendono, coronando il berretto [3]. Ma perchè i raggi

[1] Julian. *Orat.* V p. 165, Sallust. *de nat. deor.* 4. Egli ha cotesto pileo in due gemme incise (*Zoega Bassir.* p. 98. n. 86).

[2] Creuzer II p. 48, cf. Preller p. 407. Della pigna e della mandorla, simboli antichi ed originali di questo culto, non accade parlare. Circa la melagranata ricordiamo dirsi da Arnobio, che le parti genitali di Atti furono cangiate nel detto frutto (*adv. Gent.* V. p. 159). Sembrano anche essere nel serto di Atti alcune teste di papavero: queste indicherebbero la sua qualità di nume fecondatore. Non fa duopo avvertire, che la pigna e la melagranata vi sono fatte di piccole proporzioni.

[3] Non già che i raggi caratterizzino esclusivamente le deità solari; mentre poteano averli e gli ebbero talvolta anche le deità lunari, come la

son cinque in luogo dei sette, che suoleano darsi alle teste del Sole; siccome simbolo dei sette pianeti del sistema solare? Non credo agevole di addurne una verisimile spiegazione, qualora ciò non sia dipeso dalla tema di rendere troppo ingombro e pesante l' adornamento della testa del nume. Nondimeno siami lecito di formare una congettura in proposito. Atti era un simbolo del sole, ma specialmente del sole snervato dall' opposto elemento umido delle stagioni fredde e piovose: rappresentava, cioè, il contrasto de' due principî, da cui credevasi che dipendesse la fertilità della terra. Quindi è ch' egli poteva identificarsi con Bacco-Pluvio, ossia con Sabazio, ed avere come quello per simbolo il serpente crestato [1]. Ora la potenza solare, come insegna anche Macrobio, comincia ad intorpidirsi nel regno zodiacale dello scorpione e comincia a riacquistar la sua forza in quello dell' ariete [2]. Non sarebbe dunque al tutto priva di fondamento la congettura, che i cinque raggi di Atti potessero alludere ai cinque segni celesti dello scorpione, del sagittario, del capricorno, dell' aquario e dei pesci; cioè alle cinque stazioni del sole, per le quali passando l' astro maggiore, combattuto da contraria potenza, non può

Giunone di Jerapoli e la Diana triforme in bronzo del Museo Capitolino. Ma qui si tratta di un soggetto, che per molti altri riguardi dobbiamo riconoscere come solare. Senzachè, se nel suo berretto è posto ancora il segno della luna, è chiaro che i raggi vi stanno come segno solare. E come tali ornano ancora talvolta la tiara di Mitra.

[1] Questo è rappresentato nel pavimento del santuario metroaco ostiense, da me divulgato l'anno decorso (*Mon. d. Inst.* vol. VIII tav. LX fig. 3); dove ho citato anche altri monumenti, che attribuiscono ad Atti il serpente, ed ho ricordato gl'inni greci che lo chiamavano 'Οφίας (ibid. p. 409) cf. E. Q. Visconti *M. P. C.* VII p. 38.

[2] Quindi è che lo scorpione forma uno degli emblemi del pavimento del sacrario suddetto (*Annali* p. 409) e quindi è pure, che nelle rappresentanze del Mitra taurottono si vede lo scorpione rodere i testicoli del simbolico toro. cf. Macrob. *Sat.* I. 21. E. Q. Visconti *Mus. P. C.* VII. p. 37 n.

spiegare tutta la forza e l' attività degli ardenti suoi raggi.

La luna falcata, che adorna la punta del berretto ci rappresenta il nume solare come re dei mesi, delle stagioni e dell' anno e ci rammenta in Atti l' epiteto di *menotyrannus*, dominator della luna, che gli danno parecchie iscrizioni romane [1]. Così l' assiro dio solare Belo ha il titolo di *Menis magister*, cioè rettor della luna, in una iscrizione greca e latina scoperta in Francia [2] e dottamente illustrata del ch. Renier [3]. Conveniva infatti un tal epiteto al sole, come duca e rettore di tutto il sistema celeste: ond' è che Atti stesso negl' inni greci che in onor suo si cantavano [4], veniva acclamato colle voci:

εὐοί
εὐάν ὡς Πάν ὡς Βακχεύς
ὡς ποιμὴν λευκῶν ἄστρων

Conveniva inoltre all' astro maggiore il titolo di signor della luna pel riguardo, che l' invitta sua forza, come specularono i savî dell' Oriente, costringeva le umide influenze lunari a spandersi sulla terra per fecondarla: colla qual dottrina si è spiegata la fisica allusione del ben noto gruppo simbolico del taurottono Mitra [5]. Egli è in virtù di coteste attribuzioni di Atti, che in altra iscrizione noi gli troviamo dedicata una luna di argento [6]; ma questo semplice indizio non

[1] Orelli 1900, 1901, 2264, 2353.
[2] Or. Henz. 5862.
[3] *Mélanges épigraphiques* p. 129 sg.
[4] Vedi sopra p. 226 n. 3, cf. Bergk *poet. lyric.* ed. 2 p. 1042.
[5] Philip. a Turre *Mon. vet. Ant. cap. III IV*, cf. Visconti *M. P. C.* VIII 36, Lajard *Mém. sur deux basreliefs mithr.* p. 105 sg.
[6] Or. 1903.

dovea però tanto muovere il Zoega, da renderlo inclinato a fare del compagno di Cibele una deità lunare [1].

Di mezzo alla luna falcata sorgono due spighe di grano e formano una specie di pennacchio, che termina la ricca e bizzarra acconciatura del nume. È noto che una delle spiegazioni date al personaggio di Atti era, ch'egli fosse un'allegoria della semenza e della mietitura delle biade [2]; con che si prendeva in certo modo l'effetto per la causa, ossia, confondevasi la virtù fecondatrice del sole col principal prodotto del suolo, rispetto alla vita umana. I suoi travagli, per esempio, sotto quel punto di vista, erano il simbolo delle spighe tagliate dalla falce del mietitore. Ond'è che i testè ricordati inni greci, di cui ne ha serbato alcuni frammenti il codice dei *Philosophumena*, chiamavano Atti *una verde spiga recisa* χλοερὸν στάχυν ἀμηθέντα. In sostanza, la produzione delle biade riputavasi un beneficio di Atti, e quindi le biade stesse passarono in emblema di quel nume ed a lui furono sacre. Eravi anzi una ceremonia di questo culto, nella quale sulla statua di Atti si ponevano delle spighe maturate nell'anno [3]. Or non è ciò presso a poco il medesimo fatto, che ci si offre nel nostro simulacro? E così fra le statuette di argento donate al collegio dei cannofori, nel metroaco sacrario di Ostia, una ve n'era, che rappresentava *imaginem Attis cum signo frugis aereo* [4]. Di più, le spighe sono intagliate anche nella cista mistica, arnese dello stesso culto, di cui parleremo fra poco. Tuttociò spiega più che abbastanza la presenza di detto simbolo e nella tiara e nel mazzolino, che tiene Atti nella destra mano.

[1] Ibid. p. 58.

[2] Jul. Firm. Mat. *de err. prof. rel.* ed. Bursian p. 4.

[3] Ho dato il relativo testo nel volume di questi Annali per l'anno decorso p. 394.

[4] Ibid. p. 393.

Parmi quindi abbastanza chiaro il fisico significato, risultante dal complesso dei simbolici ornamenti della tiara suddetta: la efficacia del sole, combinata cogl'influssi lunari, favorisce e promuove la feracità della terra; quindi verdeggiano le piante; quindi si hanno le varie generazioni dei frutti e dei fiori; quindi finalmente la spiga, il maggiore e più grato dono fatto dai celesti agli umani. — Siffatto adombramento del combinato influsso de' due grandi luminari è in perfetta corrispondenza col dualismo di sesso, che ne offre la persona di questo essere misterioso.

Dopo quello che abbiamo accennato non accade parlare del mazzo di frutta e fiori, che tiene Atti nella mano dritta, in luogo della sampogna, o del timpano, che più sovente lo distinguono. Rispetto a quei fiorellini ricorderemo soltanto, che il neoplatonico Porfirio prendeva Atti per un simbolo dei fiori di primavera, che innanzi tempo appassiscono [1]. Immagine, che similmente a quella della *verde spiga mietuta*, alludeva alla fine prematura del leggiadro pastore; da cui peraltro fu poi sottratto per voler del fato e reso a Cibele. Anche Cibele in due statuine dei monumenti Mattejani [2] stringe nella destra un mazzo; ma troppo bene non si distingue di che frutti, o fiori composto sia.

Il pedo, che noi gli veggiamo nella sinistra, è il più essenziale degli emblemi di Atti, e quello che difficilmente gli manca nei monumenti ben conservati. Ricorda la vita pastorale che menò giovinetto: ma di lui, come deità solare, diceasi, ch' egli col suono della sampogna e coi moti del suo bastone regolava le stagioni dell' anno [3]. L' anello che gli fregia il dito

[1] Presso Euseb. *Praep. Evang.* III 11. p. 110 C.
[2] T. I tav. 23, 24.
[3] Macrob. *Sat.* I 22.

anulare è simbolo nuziale, che ben si addice al divinizzato sposo di Cibile.

Nel busto barbato, sul quale Atti s' appoggia col cubito sinistro, chi non riconosce la testa di Giove? È il Giove Ideo venerato nell' Asia Minore, il cui culto con quello di Rea Cibele era collegato [1], e la cui effigie si ravvisa anche nella gemma di mezzo della corona dell' archigallo capitolino memorato più volte [2]. Ricordisi inoltre, che, secondo le idee dei misti, Atti ebbe per padre o Giove, o Saturno. Cantano infatti di lui gl' inni ricordati:

> Εἴτε Κρόνου γένος, εἴτε Διὸς μάκαρος
> εἴτε Ῥέας μεγάλης
> χαῖρε τὸ κατηχὲς ἄκουσμα Ῥέας
> Ἄττι, κ. τ. λ.

E così la rupe sulla quale Atti è adagiato e dalla quale sorge il busto di Giove, parmi che possa ricordare quella parte del sasso idèo, che chiamavasi Agdos, e da cui derivò il nome di Agdesti [3]. Giacchè non è questa la κλίνη di Atti; fatta a modo di un vero letto, ed arnese delle feste Ἀττίδεια [4]; dove ponevasi la effigie dell' estinto garzone e dintorno alla quale se ne faceva il compianto [5].

Un curioso monumento rappresentante Atti estinto è posseduto dal sig. cav. Pietro Merolli, erudito collettore di antichità; e se io a tempo ne avessi avuto notizia, avrei potuto divulgarlo insieme col presente scritto, poichè la cortesia del possessore mi ha dato

1 Preller p. 85.
2 Millin LXXXII. 15 a.
3 Arnob. *adv. Gent.* IV 5, Paus. I 4. 5, *Strabo* XII p. 567.
4 *Ann. d. Instit.* 1862 p. 35.
5 Jul. Firmic. Mat. *de err. prof. rel.* p. 45.

facoltà di farlo disegnare [1]. In questo raro oggetto antico, ch'è di marmo e molto piccolo, si ha il frigio pastorello disteso, non già sulla *cline*, o sur una lettiga, ma sopra una specie di rogo: i crotali, una tiara frigia, ed un oggetto che sembra una face, gli giacciono allato. Nel nostro simulacro invece si vede il nume adagiato sulle vette dell' Ida, in una positura, che se ricorda le sciolte abitudini della vita pastorale e campestre, non manca però di grazia e di maestà: essa inoltre è conveniente alla mollezza caratteristica del soggetto; ed è conforme ad un modo di rappresentare Atti, che dovea essere piuttosto comune [2]. Vediamo talfiata in positura consimile anche le statue di Bacco [3].

Esaminati a parte a parte i simboli della figura, è cosa ben facile di rilevarne il concetto. Noi abbiamo dinanzi agli occhi, non l'Atti consueto della favola, ma l'Atti dei misti; cioè, il dio solare, l'altissimo nume, che amato da Rea Cibele, la madre universale [4], divideva con essa l'impero di tutta la Natura:

Μητέρι τῇ πάντων Ῥείῃ τεκέων τε γενέθλῳ
Ἄττει ὑψίστῳ καὶ συνιέντι τὸ πᾶν [5]

[1] Spero che potremo darlo nell'anno venturo; tanto più, che la pianta dei luoghi annessi al metroo ci porterà facilmente a ragionare sulle feste di Atti.

[2] Alcuni passi raccolti dallo Schneidewin nel *Philolog.* (III 255 n. 6) provano l'esistenza di una *lectica*, o *torus* nel tempio di Cibele, su cui dovea stare, naturalmente, l'effigie di Atti. Si ricordi, che secondo la tradizione seguita da Arnobio (V 69), Giove non richiamò a vita il corpo di Atti, ma lo rese incorruttibile.

[3] Visconti *M. P. C.* I t. XLII cf. p. 242.

[4] Che le idee sincretistiche avessero fatto di Cibele una pantea, è notissimo, tanto per un passo insigne di Apulejo (XI p. 761 ed. Oudend.), quanto per alcuni monumenti: Gronov. *Thes. ant. graec.* t. VII p. 424, cf. Creuzer l. c. tav. II n. 2.

[5] Henzen-Orelli 6046.

così di Cibele e di Atti credevano gl'iniziati, coloro che ad essi offrivano i tauroboli e crioboli e che, mediante la virtù espiatrice del sangue, speravano di essere purificati e di rinascere a nuova vita [1]. Cotesti devoti davano loro anche il titolo di dèi onnipotenti [2]. — Una tale immagine, che rivelava la mistica natura di Atti e collegavasi colle arcane dottrine del culto frigio, non dovea certamente essere a tutti ostensibile, nè trovarsi esposta nel tempio, destinato agli usi del culto publico. Ella mi sembra essere di quel genere di rappresentanze misteriose, delle quali parla Temistio relativamente al mitriacismo, dicendo, che si mostravano agl'iniziati soltanto [3]. Tengo quindi quasi per certo, che fosse questa collocata nel sacrario metroaco, dove abbiamo tutte le ragioni per credere, che si conferissero le iniziazioni e si celebrassero i riti segreti [4]. E che così veramente fosse, me lo persuade anche la circostanza, che la nostra statua ha nella parte, ove il sasso ne forma la base, una lunghezza, che si adatta per l'appunto a quello spazio, che presenta nel sacrario suddetto il luogo destinato a ricevere l'immagine del nume: luogo elevato sopra tre gradini, e dinanzi al quale si riconosce il posto dell'ara, situata nello stesso modo, che nel sacrario mitriaco ostiense, dov'ella tuttavia intatta si conserva [5]. Quivi posta l'immagine di Atti dominava tutto il sacrario e doveva in se convertire gli sguardi, e comprendere di superstizioso rispetto gli animi dei misti.

[1] Oderic. *diss.* VIII p. 157; cf. De Rossi *Bull. di arch. crist.* an. VI p. 68; Orelli-Henzen 6041.

[2] Orell. 2130; cf. Zoega l. c. p. 100 n. 104., Henzen *Ann. d. Instit.* 1856 p. 111.

[3] Orat. XX in Patr. p. 235, ed. Hard.

[4] *Ann. d. Instit.* 1868 p. 404 sg.

[5] *Mon. d. Inst.* VIII t. LX fig. 3 lett. l; cf. *Ann. d. Inst.* 1864 tav. d'agg. K lett. f.

Lo stile e l' arte di questa statua sono alquanto al disotto della erudizione e rarità sua. Molto bello è l' insieme della figura; ma la finezza del lavoro non si sostiene allo stesso livello; e vi si notano alcune parti alquanto trascurate. Io vi scorgo assai chiaramente la imitazione di un esemplare migliore. E crederei fatta questa scultura nella seconda metà del secondo secolo imperiale, cui appellano in genere anche gli altri monumenti del sacrario. Reputo ch'ella fosse dipinta, almeno nel manto e nel berretto, che saranno stati colorati di rosso, ed ebbe certamente dorati gli ornamenti simbolici di esso berretto, come i raggi, la luna e le spighe [1]; ed inoltre anche i capelli, il che non è nuovo nelle immagini di questo soggetto [2], e gli si appropria come a deità solare.

Fra le rappresentanze di Atti è però questa di gran lunga la più importante, che fino ad ora siasi veduta. Il Zoega ha citato tutte quelle che si conoscevano al suo tempo [3]. Noi ve ne aggiugneremo alcune altre. Noteremo anzi prima, che la statuetta da lui accennata in una addizione [4] e dichiarata per Atti è quella, che nel catalogo del museo Chiaramonti sta realmente sotto questo nome e porta il numero d' ordine 647 [5]. I simboli del pedo e del timpano sonovi di moderno ristauro, ma la rappresentanza non ammette dubbio, ed anche E. Q. Visconti l'avea giudicata un Atti; poichè mi sono accertato, che l'inedito suo scritto sopra una statua di Atti posseduto dal mio zio [6],

[1] Nella luna e nelle spighe rimangono molti residui della doratura.

[2] Orelli 1903.

[3] Zoega l. c. p. 34, p. 93 n. 6, p. 98 nn. 84 a 96.

[4] p. 266 lett. P.

[5] Il Zoega ne indica la esistenza nel museo suddetto, e la publicazione nelle *notizie sulle antichità di Roma* 1785, Marzo 3.

[6] v. prefaz. di Labus al t. IV dell' *Opere varie di E. Q. Visconti* p. XXXVI.

concerne appunto l'indicato marmo vaticano. Noi dunque a quelli recati dal Zoega aggiugniamo i monumenti seguenti, senza occuparci di qualche figurina in bronzo poco significante. Una statua del museo di Parigi, che il prelodato mio prozio tenne per un Atti [1]. — Le due publicate dal ch. Henzen nel luogo più sopra indicato [2]; delle quali peraltro mi sembra potersi alquanto dubitare, se rappresentino veramente il compagno di Cibele, o non piuttosto un giovinetto ministro di quel culto: sulle medesime farò anche osservare, che il cucchiajo che tiene in mano l'una e l'altra figura dovea essere molto usitato in quei riti, vedendosi espresso anche in monumento tauroboliare, scoperto in Francia nel Delfinato [3]. — La bellissima testa da noi publicata l'anno decorso e rinvenuta nel sacrario metroaco di Ostia [4]. — Ed un'altra esistente pure nel museo lateranense [5]. — Il raro ed erudito rilievo di bronzo edito dall'Urlichs negli Annali renani [6]. — Il piccolo, ma importante marmo inedito del sig. cav. Merolli, da noi superiormente allegato. — Finalmente una lucerna, pure inedita, posseduta dai sigg. fratelli Aquari, e disseppellita nella loro vigna fuori la porta Latina. In essa è rappresentato Atti sopra una quadriga, cui sono aggiogati quattro arieti. Esprime, cioè, il di lui trionfo per la forza rinvigorita del sole all'equinozio di primavera, indicato mediante il segno zodiacale dell'ariete [7].

[1] *Op. Var.* IV p. 387.
[2] *Ann. d. Inst.* 1856 p. 110 sg.
[3] Gruter XXXI 1.
[4] *Ann. d. Inst.* 1868 l. c.
[5] Benndorf e Schöne *Die antiken Bildw. des Lateran. Museums* n. 5.
[6] XXIII tav. 3.
[7] I sigg. Aquari cortesemente mi consentono di publicarla in altra occasione.

Resta ora soltanto a dire alcuna cosa del marmo imitante la forma di una cista mistica (si veda la nostra tav. VIII* n. 1). Questo senz'altro è suppellettile del sacrario metroaco. Le sue rappresentanze, che varie sono ed erudite, riferiscono al culto mistico di Atti. Non è però una vera cista, poichè non si apre, nè vuota è nell'interno per contenere quei simbolici oggetti, che in cosiffatti arnesi costumavasi di riporre [1]. Questa non è che una immagine delle vere ciste: ricorda però al pari di quelle le orgie ed i misteri del culto, al quale appartiene. Simbolo infatti ed arnese era la cista di tutti gli orgiastici riti; e perciò non potea mancare in quelli di Cibele e di Atti. Ci narra quindi Apulejo [2] che da un Gallo, innanzi alla immagine della dea « ferebatur cista secretorum capax, penitus celans opera magnificae religionis ». E così vediamo appeso questo sacro oggetto accanto all'immagine dell'archigallo capitolino; ed appeso ancora ai rami del sacro pino di Atti, in una delle fiancate dell'ara albana [3]. Esaminiamo pertanto brevemente quella che ci si offre dinanzi.

Essa è fatta a similitudine di un canestro. Insiste sul coperchio e gli serve di manubrio la figura di un gallo, di grandezza quasi naturale. Cotesta figura può avere varie allusioni; ma la prima e principale si è quella di essere un emblema di Atti. Nel linguaggio dei luoghi montani della Frigia s'indicavano col nome di Γάλλοι gli evirati sacerdoti di Cibele [4]. Ora il mutilato amico della dea, secondo alcune tradizioni, era egli stesso il primo sacerdote e promotore del culto

[1] Clem. Alex. *Admonit. ad gent.* p. 14.

[2] lib. XI p. 264. cf. Dominic. Georgii *diss. in effig. Archigalli* in Mur. *thes.* p. 217.

[3] Zoega l. c. tav. XIII.

[4] Creuzer l. c. II p. 42.

frigio; era, per conseguenza, il primo dei Galli [1]. E riguardato ancora come una personificazione del sole snervato durante la carriera invernale, si assimilava egualmente al primo dei Galli, e tenuto era per tale [2]. Ne derivò anzi una cosa notabile; cioè, ch'essendo in certo modo Atti l'ideale dell'Archigallo [3], l'Archigallo pregiandosi di una simiglianza, che lo ravvicinava al suo prototipo, prendea talvolta il nome stesso di Atti. Quindi si comprende, come un Cejonio Sabino, iniziato in più culti mistici, si dia lo strano titolo di *Atus publicus populi romani* [4]: e come un Camerio Crescente si spacci del pari per un *Attis populi romani* [5]. Il gallo dunque della nostra cista è simbolo di Atti. Poteva inoltre rammentare anche il fiume di Frigia di questo nome, da cui, secondo il neoplatonico Sallustio, Atti stesso era nato [6], e dal quale, secondo altri, derivato era il nome dei sacerdoti della Gran Madre. Lo stesso volatile, ch'era vittima usitata nei riti sabazii, è figurato ancora nel pavimento del sacrario metroaco, e fra i rami del sacro pino, in ambedue le fiancate dell'ara albana, di cui sovente abbiamo fatto menzione.

Sul piano del coperchio sono intagliate delle spighe, disposte in circolo per modo, che i loro gambi andrebbero a far centro nel manubrio. Di questo altro emblema di Atti abbiamo già detto abbastanza, ed alquanto più sopra [7], e nel volume degli Annali dell'anno decorso [8]. Qui aggiugneremo solo che anche Adone,

[1] Preller *Griech. Myth.* 408. Questo simbolo era chiaro in un linguaggio, in cui lo stesso vocabolo significava anche il volatile di cui si tratta.
[2] Creuzer l. c. II p. 53.
[3] Zoega l. c. p. 98 n. 85.
[4] Orelli 2353.
[5] Orelli 2320.
[6] *De diis et mundo* cap. IV p. 250 ed. Gale.
[7] pag. 233.
[8] pag. 394.

che ben si mette in paralello di Atti, considerato era nei culti mistici siccome un adombramento delle biade mature [1].

Ma la più importante rappresentanza della nostra cista è quella, che ne si offre nella parte dritta. Vi è intagliato un filare di grosse canne, una specie di canneto. Appiè del medesimo sta mezzo accovacciato l'uno dei leoni di Cibele; la testa dell' altro si vede di fronte in mezzo al fogliame. Più in alto si scorge di profilo la testa di Atti, che sembra far capolino, come s'ei fosse celato fra quelle piante palustri. Fra le medesime si scorge anche appesa una sampogna. — Questa nuova e curiosa scena mi pare allusiva al mistico occultamento del frigio pastore; il quale vi sarebbe figurato nell'atto, che se ne sta rimpiattato nei densi canneti, che doveano rivestire le sponde del fiume Gallo. Non trovo, egli è vero, di ciò alcuna memoria nella leggenda di Atti; contuttociò la rappresentanza, non può avere, per mio avviso, altra spiegazione che questa. Si direbbe dunque che la Gran Madre, dopo di essere andata in traccia del suo favorito per luoghi meno difficili, sul carro tratto dai fedeli leoni — come veggiamo, a senso del Zoega [2], nell'ara albana — giunta alle ripe di quel fiume, non potendo, per l'impedimento del carro, procedere più oltre, fosse da quello discesa ed avesse disciolte del giogo le belve, onde internarsi nella fitta boscaglia delle canne, fino al latibolo del fuggitivo garzone.

L'occultamento di Atti fra le canne palustri è una nuova espressione del significato fisiologico di quella favola. E come la descritta scena ci pone sott'occhio

[1] *Lacrimare cultrices Veneris saepe spectantur in sollemnibus Adonidis sacris, quod simulacrum aliquod esse frugum adultarum religiones mysticae docent* (Ammian. Marcell. XIX 1, 11, cf. Porphyr. ap. Euseb. *Praep. Ev.* III 11 p. 110 C.)

[2] Zoega l. c. p. 54.

una circostanza del mito non conosciuta prima, così la rappresentanza di quelle canne giugne opportunissima per darne ad intendere qual fosse l'origine del collegio dei cannofori; collegio quasi al tutto sconosciuto per lo innanzi, e sul quale ebbi occasione di ragionare nel più volte ricordato mio scritto dell'anno decorso, a cagione delle varie iscrizioni, che produssi, relative a detta corporazione [1]. Paragonando i cannofori della Gran Madre coi nartecofori di Bacco aveva io bensì stabilito, che dovessero quelli aver tratto una tal denominazione dal costume di portare in mano una canna durante l'esercizio del culto; ma dovei lasciare in ambiguo, se in detta canna si avesse a vedere un simbolo semplicemente, ovvero un arnese; qualora, cioè, la medesima servita fosse per fissarvi sopra le faci, cotanto usitate in esso culto. Omai però più non esito a dichiarare, che i cannofori di Cibele e di Atti prendeano cotesto nome dal portare in mano una semplice canna come simbolo religioso, e nel modo istesso che i dendrofori, addetti a questa medesima, o ad altre superstizioni, suolevano invece portare degli arboscelli. Prescindendo anche dal curioso monumento di che ci occupiamo, non era difficile immaginare, che detti cannofori fossero una languida effigie di quegli antichi Frigî, che celebrando sulle ripe del Gallo le orgiastiche feste di Cibele [2] doveano ne' parossismi del fanatico loro trasporto strappare le canne fluviali, e girsene con quelle in mano gavazzando, come appunto faceano i seguaci di Bacco. Ad una siffatta considerazione, che già di per se stessa è di non poco momento, aggiugniamo ora la rappresentanza della nostra

[1] *Ann. d. Inst.* 1868 p. 396 sg.

[2] Ἐν δὲ τῷ προειρημένῳ Πεσσινοῦντι πάλαι μὲν Φρύγες ὠργίαζον ἐπὶ τῷ ποταμῷ Γάλλῳ παραῤῥέοντι, κ. τ. λ. (Herodian. *Hist.* I 11, 7).

cista e vedremo dileguarsi ogni dubbiezza circa la origine e la denominazione del ricordato collegio. — Noi crediamo pertanto, che i cannofori di Atti e di Cibele, durante alcuni riti e pompe sacre, avessero in mano una canna, come simbolo, che ricordava le sponde del Gallo, rese famose dalle orgie antiche del culto della Gran Madre Idea; e rammentava ad un tempo il nascondiglio, che prestarono quelle piante ad Atti fuggiasco.

Nel lato sinistro della cista è intagliata la tibia incurva, o corno, ed il pedo: emblemi notissimi di Atti e delle sue feste, il ragionare dei quali sarebbe superfluo.

Dinanzi è scolpita, parte in un cartello, e parte ai lati di una sampogna di sette calami, la iscrizione ricordante l'archigallo della colonia ostiense, che fece a sue spese questo sacro oggetto, certamente per corredarne il sacrario metroaco:

M · MODIVS
MAXXIMVS
(sic)

ARCHI	sampogna	GALLVS
COLO		NIAE
OSTI		ENSIS

Anche questo archigallo ha nomi romani, al pari del suo probabile predecessore, Quinto Cecilio Fosco, da me prodotto, e di altri, allegati dal ch. Henzen [1]: il che dimostra quanto i Romani si fossero addomesticati con questi riti barbarici, che in tempi migliori erano generalmente tenuti a vile. Dissi testè, che Cecilio Fosco, Archigallo di Ostia ai tempi di Settimio

[1] *Ann. d. Inst.* 1856 p. 111.

Severo e di Caracalla [1], era facilmente il predecessore di Modio Massimo; perchè il lavoro della cista è piuttosto rozzo e sembrerebbe non aversi a riferire più addietro del secolo terzo dell'era nostra. La gente Modia era in Ostia delle più comuni e ne abbiamo ricordo in moltissimi marmi, massime di recente scoperta. Cotesto nome deriva probabilmente dal soprannome di un qualche misuratore di grano.

Ciò basti per ora, rimettendosi altri particolari alla occasione, in cui potremo publicare la pianta dei luoghi annessi al Metroo.

Carlo Lodovico Visconti

TAZZA NOLANA
DEL SIG. ALESSANDRO CASTELLANI

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tavv. VIIII. X. XI)

La tazza ad occhioni, le cui pitture vengono publicate alla grandezza del vero sulle tavole IX. X. XI. de' Monumenti, si trova attualmente presso il sig. Alessandro Castellani a Napoli, come vi si trovava pure, allorquando ebbi occasione di darne la prima notizia nel Bullettino di 1866 p. 217 n. 9. Siffatto vaso di figure nere, provenuto da scavi di Nola, riunisce il pregio di straordinaria grandezza con quello di esecuzione accurata e sentita. Benchè il disegno riprodotto sulle nostre tavole per quanto mi rammento rimango alquanto al disotto dei meriti dell'originale, basta però un colpo d'occhio per travvedere nei disegni un arcaismo

[1] Ann. d. Inst. 1868 p. 391.

genuino e tanto sviluppato da accostarsi allo stile più bello e perfetto. I contorni vedonsi condotti da mano maestra, e le mosse delle figure sono espressive e di verità sorprendente; solamente la composizione manca qua e là della desiderabile chiarezza, difetto più sensibile forse nel rame in cui non potevano riprodursi i colori bruno e bianco, onde sono distinte le figure sul vaso stesso. Disgraziatamente il vaso si trovò a pezzi e non interamente completo; il colore grisastro poi della creta, simile a quello dei vasi pubblicati nell'*Élite céramographique* I 100 II 1A, 86A, accusa l'influenza del fuoco da cui è alterata anche la forma di qualche pezzetto. Difatti i frantumi si trovarono sovra carboni. Non posso passar sotto silenzio il procedere coscienzioso del sig. Castellani il quale fece rappezzare il vaso in modo da far distinguere al primo sguardo le parti antiche da quelle aggiunte e si astenne finanche del menomo ristauro nei disegni. Per le particolarità delle pitture potevo valermi di preziosi ragguagli del sig. Klügmann, il quale ebbe la compiacenza di istituire uno scrupoloso confronto tra l'originale e il nostro disegno che da lui ebbe più d'una correzione importante.

La parte esteriore del vaso è divisa mediante quattro occhioni in altrettanti scompartimenti di cui due sono in parte occupati dai manichi, mentre gli altri due offrivano all'artista campi liberi da decorarsi. Sono dessi occupati da due composizioni riferibili al mito di Ercole, alla sua lotta cioè contro Gerione ed a quella contro le Amazzoni. Dall'una parte veggiamo l'eroe munito della pelle del lione dirimpetto al triplice suo nemico che sta per attaccare colla spada nella destra. È disegnato esso *ὁποῖον τὸν Γηρύονα οἱ γραφεῖς ἐνδεί-κνυνται, ἄνθρωπον ἑξάχειρα καὶ τρικέφαλον* (Luc. *Tox.* 62)

o piuttosto come τρεῖς ἄνδρες ἀλλήλοις προσεχόμενοι (Paus. V 19,1) concetto che i vasi arcaici hanno comune colla cassa di Cipselo. Uno dei tre guerrieri che avranno vibrato le loro lancie, pare sia ferito; almeno lo accenna la gamba debolmente piegata che apparisce tra le gambe dei due altri. Le linee visibili a d. del grande scudo rimasero enimmatiche anche al Klügmann che attentamente esaminò questo punto dell'originale, laddove il sig. Castellani credette distinguervi un braccio; noi dovremo astenerci da qualunque congettura. Al suolo tra i combattenti, rivolto sul dorso e pure ferito, vedi il cane Ὄρθρος o, secondo l'onomastico di Polluce (V 46), Γαργήττιος che probabilmente era rappresentato con quelle semplici forme naturali che gli sono date pure in altri vasi (Gerhard *auserl. Vasenbb.* 105. 106), non da mostro bicefalo come in un vaso di Monaco (Jahn *Beschr. der Vasens. König Ludwigs* n. 337). Il pastore delle vacche di Gerione Εὐρυτίων, ammazzato pure da Ercole e ovvio in altre rappresentanze del medesimo soggetto (Gerhard l. c. 105-108, Jahn l. c. n. 337), pare non fosse stato aggiunto. Evvi però a sinistra un resto della figura di Minerva spettatrice della lotta. Anch'ivi lo stato danneggiato del vaso rende oscura qualche particolarità, segnatamente le due linee che dal petto vanno in su verso il collo e che paiono parti di circoli paralleli. Le crederei avanzi dello scudo, se non fosse che dentro di esse si vede il disegno della persona e che lo scudo dovrebbe essere disegnato dietro il corpo della dea, anzichè al suo braccio destro. Possibile si è peraltro che l'artista abbia continuato per isbaglio i contorni dello scudo più oltre che non doveva.

Tra Ercole e Gerione comparisce un'altra figura che dal suo panneggiamento e dal colore bianco ond'è

tinta la sua carnagione, si svela muliebre; ed è ad essa che appartiene la mano pure tinta di bianco visibile vicino alla mano destra di Ercole. Se questa mano è una destra, come sembra difatto, avressimo da imaginarci che la donna facendo un passo verso destra, nello stesso tempo si fosse rivolta stendendo la mano con espressione ansiosa, sia verso Minerva, sia senza indirizzarsi a certa persona. In quanto al nome da darsi a lei, dopo le ricerche dello Hercher sull'autorità della nuova istoria di Tolommeo nessuno penserà a Giunone la quale dietro questo autore συμμαχοῦσα τῷ Γηρυόνῃ τιτρώσκεται ὑφ' Ἡρακλέους κατὰ τὸν δεξιὸν μαζόν (Photius *biblioth.* p. 147 B 32 Bkkr). Vi ravviseremo piuttosto Eritia figlia di Gerione (Steph. Byz. s. Ἐρύθεια; Paus. X 17,5; Mythogr. Vat. I 68 [1]) riconosciuta a ragione pare sul vaso presso Gerhard l. c. 104B nella donna che assiste alla lotta e su quello di Monaco (Jahn l. c. n. 337) in quella che occorre disperata al padre assalito. La figura del nostro quadro è troppo danneggiata per giudicare della sua espressione.

Sulla parte opposta del vaso evvi il quadro copiato

[1] Il Gerhard (*Auserl. Vasenbb.* II p. 75 n. 71) ha veduto che le parole del mitografo Vaticano siano scorrette. Esso dice così:..... *in insulam Erythiam* (cod. *Herithimiam) pervenit; ubi primum canem Orthrum interfecit et Ithimiam filiam ejus; deinde Eurytionem pastorem filium Martis, novissime ipsum Geryonem interfecit. Et sic victor armenta eius in Graeciam adduxit.* Che il nome della supposta figliuola del cane Ortro non sia altro che una lezione sbagliata di *Erythia*, ciò si fa più manifesto dalla forma di questo scritta nel codice. Il Gerhard propose di inserir le parole *et Ithimiam* (*l. Erythiam*) *filiam eius* dietro quelle: *Geryonem interfecit.* Ma così attribuiremo al mitografo una versione del mito del tutto nuova. Con più probabilità si scriverebbe: *et sic victor armenta eius* [*et Erythiam filiam eius*] *in Graeciam adduxit*, essendo tramandataci quest'ultima circostanza almeno dall'epigramma presso Aristotele *Mirab. auso.* 133 (145) ridotto a miglior lezione dal Welcker *Sylloge* n. 203 e da G. Hermann *op.* V 179. Trattandosi però di autore pessimo evvi pericolo di correggere lo scrittore invece del copista.

nella seconda striscia della tavola XI in cui vedi effigiato Ercole che combatte le Amazzoni, rappresentanza che non si scosta dalle molte altre del medesimo soggetto ovvie sopra i vasi a figure nere (cf. Gerhard *Auserl. Vasenbb.* II p. 66). La figura di Ercole è quasi identica con quella del lato opposto. Egli assale colla spada due Amazzoni le quali si difendono colle loro lancie. Un'altra, probabilmente la regina, già è ferita ed atterrata. La quarta assalita da un guerriero socio di Ercole, afferra colla sinistra il manubrio dello scudo del suo avversario, circostanza non ben espressa sulla tavola, ma verificata sull'originale.

Una scena simile si trova effigiata in uno dei compartimenti contigui ed è un combattimento tra Amazzoni e guerrieri. È dessa però tanto logorata che il Klügmann anche dirimpetto all' originale rimase dubbioso, se vi fossero dipinti due guerrieri ed una Amazzone od un guerriero e due Amazzoni. La composizione mi rende più probabile la prima di queste supposizioni. È fuori di dubbio cioè che la figura a s. sia un Amazzone, quella a d. un guerriero; quella di mezzo però pare venga assalita da quella a s. e perciò la sarà non già un'Amazzone ma bensì un guerriero. Siccome poi Ercole secondo la tradizione più volgare fece la spedizione contro le Amazzoni παραλαβὼν ἐθελοντὰς συμμάχους (Apollodor. II 5, 9 cf. Gerhard *Auserl. Vasenbb.* II p. 66 n. 55), così secondo l'intenzione del pittore in questa scena avremo da riconoscere un episodio di quella precedente. Mentre così le tre pitture finora descritte stanno tra loro in stretto e manifesto connesso, non saprei trovare una relazione palpabile tra queste e il Dioniso, circondato da piccoli Sileni scherzanti, disegnato sotto l'altro manico.

Il dio ricomparisce colle medesime sembianze nel

quadro di mezzo nella parte interna, assiso sopra un mulo ed accompagnato da due Sileni e da una Menade. Non richiedendo la scena una spiegazione speciale, mi limito a dire che, come vengo accertato dal Klügmann, anche sull' originale nè l' azione della destra del dio nè quella delle braccia dei due Sileni è chiaramente espressa; quello a s. gli parve appoggiare il dio colle mani sotto il braccio sinistro. Dioniso stesso però potrebbe aver retto nella destra quelle viti disegnate nel fondo.

La ricca e maestosa processione di guerrieri che gira intorno al quadro di mezzo, si compone di due schiere che vengono l'una incontro dell' altra. Sono desse di lunghezza quasi uguale, essendo il punto in cui si riuniscono, diametralmente opposto a quello ove i guerrieri si dividono per prendere direzioni contrarie. Non ben si apporrebbe però secondo me chi volesse ravvisarvi difatti due processioni diverse. A tal avviso non si oppone solamente la perfetta identità dell'atteggiamento di tutte le figure, ma pure la circostanza che soltanto alla testa della schiera camminante verso destra troviamo una quadriga la quale è quasi il centro di tutta la composizione. È vero che nella parte ora perduta del vaso può essere stata effigiata un'altra quadriga, benchè ciò non sia probabile, in ogni caso però non occuperebbe nella rispettiva parte della processione un posto equivalente a quello della prima. Se è permesso di mettere a confronto un modesto prodotto d'industria artistica ed un'opera d'arte di alto rango tra le scolture antiche, il concetto del quadro in discorso sarebbe analogo a quello sagacemente riconosciuto dal Brunn nel celebre fregio di Monaco rappresentante le nozze di Nettuno ed Anfitrite (Jahn *Berichte der sächs. Ges. der W.* 1854 p. 160

tav. III 9; Brunn *Beschreibung der Glyptothek* n. 115), ove pure due processioni vanno incontro l' una dell'altra per riunirsi e per continuare insieme il loro cammino.

Quantunque poi nel nostro quadro invano si cerchino quei tratti assolutamente decisivi che pongono fuor di dubbio p. e. la spiegazione del vaso ceretano riferibile alla partenza di Ettore (*Ann.* e *Mon.* 1855 p. 67 tav. XX), pur tuttavia mi pare abbastanza chiaro che esso ritragga una scena di partenza, non di ritorno, per caratterizzare il quale l' artista non avrebbe potuto far a meno di accennare all'accoglienza trovata dai guerrieri. Più dubbio si è, se la rappresentanza alluda ad un certo fatto mitico o se almeno il protagonista, cioè quel guerriero sulla quadriga [1], corrisponda ad un personaggio della mitologia. Sarà lecito di esternare almeno una congettura.

Nella processione si trova un numero proporzionalmente grande di guerrieri vestiti da arcieri e precisamente tra quei diretti a sinistra quasi ogni oplita ha un tale compagno, combinazione che non solamente ricorre nella composizione la quale fra tutte quelle venute alla mia conoscenza rassomiglia di più a quella in discorso, in una pittura cioè che gira intorno alle spalle d'un'idria volcente (*Mus. Greg.* II tav. X 1a); ma che corrisponde probabilmente ad un costume di tempi antichi, vedi p. e. Raoul-Rochette *Mon. inédits* tav. 68 Overbeck *Gall. her. Bildw.* XXVII 11; Dubois-Maisonneuve *Introd. à l'étude des v. p.* XXIX 1 Laborde *Vases Lamberg* II 12 vign. n. 2 Inghirami *Gall. Om.* I 56; Gerhard *Auserl. Vasenbb.* 63; 195. 196; 215 cf. II

[1] A quel che pare questo, distinto con vestiario diverso da quello dei suoi compagni, ha sospeso l'elmo alla nuca.

p. 129 [1]. Questi arcieri oltre il turcasso e la spada per il più sono muniti ancora di azze le quali non sono del tutto estranee al costume dei Greci [2], ma certamente non facevano parte della loro legittima armatura. Presso Omero non si rammentano se non due volte: N 611 nella mano di Pisandro Troiano, e O 711, ove resta incerto se anche gli Achei se ne servano. In quanto ai monumenti non oso portar giudizio disponendo di un numero troppo limitato di libri; sembra però che dai pittori di vasi l'azza si dia con predilezione alle Amazzoni, ai barbari ed ai Trojani, ai quali pure meglio che ai Greci converrebbe quel gran numero di arcieri disegnati sul nostro vaso. Se adunque abbiamo a cercare per questa pittura una corrispondenza mitica, la troveremo con qualche verosimiglianza nella partenza d'un guerriero Troiano alla testa de' suoi e sarebbe consentaneo allora di ravvisare nella coppia sulla quadriga Ettore col suo auriga Cebrioneo. Non ho bisogno di ripetere quanto questa congettura sia lontana dall'essere sicura.

In quanto ai particolari del quadro i quali meriterebbero studi più estesi di quelli che mi permette la scarsezza di libri a mia disposizione, mi limito a rilevare che vi troviamo parecchi nuovi esempi del costume illustrato dal Conze in questi Annali (1866

[1] Si confronti pure Braun *Annali* 1837 p. 191. Il costume si trasporta anche alle Amazzoni Gerhard l. c. 199. Un po' diverso si mostra il costume in altri vasi, p. e. Gerhard 190. 191,4; 192; 194; 211. 212,4; Inghirami *Vasi fittili* III 284. 285; Laborde *Vases Lamberg* II 6 ecc.

[2] L'azza si trova nella mano d'un giovane spiegato con probabilità per uno dei Dioscuri sopra un vaso di Pietroburgo: Stephani *Vasensammlung der kaiserl. Eremitage* n. 1929 *Compte-Rendu* 1861 tav. V 3. 4. La regge anche l'arciere compagno di Ajace che porta l'Achille morto presso Gerhard l. c. 211. 212,4; di poi un arciere sopra la tazza *Mon.* II 44 ecc. Anche quell'ordegno nella destra d'un giovane di incerto significato presso Gerhard 240 sarà non già un martello ma bensì un'azza.

p. 275 ss.): mentre i cavalli sono montati da garzoni disarmati, i guerrieri per cui sono destinati, vanno appresso. Un cavallo solo è montato da uomo armato, ma armato in modo diverso dagli altri; gli sembra simile un uomo che cammina dietro un cavallo sul lato opposto del vaso. Finalmente il ragazzo che sta innanzi ai cavalli della quadriga, appartiene senza fallo alla medesima classe di quelli che veggiamo sopra i cavalli; almeno il posto attribuitogli non accusa personaggio più importante.

Costretto a contentarmi di questi pochi cenni intorno a sì insigne monumento, spero che già i suoi pregi stilistici basteranno per trarvi l'attenzione de' dotti essendo esso uno dei rappresentanti più distinti di una classe di vasi non tanto numerosa e interessantissima per chi ama studiare l'arte nelle singole fasi del suo sviluppo.

Halle. RICCARDO SCHÖNE

ERMES CRIOFORO IN UN' ARA DI ATENE.

(Tav. d'agg. IK)

Nell' autunno 1867 durante il mio soggiorno in Atene vidi presso un particolare nella strada del Museo una pietra adorna di rilievi i quali per la loro straordinaria bellezza nella esecuzione eccitarono all'istante il mio interesse. Quando il mio distinto amico Achille Postolacca per la prima volta diresse la mia attenzione a quel monumento, allora esso era murato sopra una porta in una parete che divide dalla strada il cortile innanzi la casa. Mediante i buoni offizi del sig. Postolacca indussi il proprietario a togliere di là quella

pietra ove da poco era stata, e così mi venne sottocchio l'avanzo d'un'ara o di un simile oggetto destinato al culto il quale mi offrì scolpito in basso rilievo due rappresentazioni passabilmente ben conservate ai due lati contigui. La forma della pietra è quella che si vede in mezzo della tavola d'aggiunta IK n. 1 secondo il disegno dall'originale che io stesso feci in Atene. Pei due quadri maggiori che si veggono a destra e sinistra, mi servii dei calchi in carta che conservo in mio potere, i quali il sig. Postolacca ebbe la bontà di eseguire con mano esperta, subito che il monumento fu tolto dal muro. Il disegno della tavola intera fu eseguito in Roma sotto i miei occhi: credo perciò poter garantire la perfetta e fedele riproduzione dello stile del monumento.

È un blocco di marmo pentelico di m. 0,45 di altezza, m. 0,26 larghezza, e 0,24 profondità. Un lato e la parte inferiore sono rotti; però osservasi nel piano inferiore ancora un incavo rettangolare di 9 cent. di lunghezza e 6 di larghezza, il quale incavo va nella pietra in una profondità di 6 cent. ed in origine può aver servito per fissarla o sul suolo o sulla base. Il marmo va slargandosi un poco nella parte superiore, ove al di sopra di una riquadratura sporgente offre in un piccolo cornicione un vago ornato formato di palmette e fiori mezzo aperti, come s'incontrano in ogni ramo dell'arte antica e come in particolare spesso si veggono egualmente congiunti sopra i vasi dipinti. Il modo con cui cotale ornamento è trattato e che bene si adatta alla forma caratteristica del marmo nel disopra, c'impedisce di prendere il monumento per una base come altrimenti potrebbe supporsi In una base l'orlo superiore sarebbe stato senza dubbio formato differentemente. L'orlo sporgente colla striscia

dell'ornato è del resto ben conservato solo in un lato: in un'altro, cioè quello opposto al rilievo della figura feminile, se ne veggono ancora vestigia, mentre in tutto il resto la pietra si trova rozzamente liscia. Il quarto lato dal basso in alto presenta un lavoro rozzamente ritoccato ed a dritta sporge un poco più innanzi. Se i due ultimi accennati piani in origine fossero parimenti adorni di rilievi non si può dedurre con sicurezza dallo stato del monumento, benchè qualche residuo di ornamento nell'orlo sopra uno dei piani lisciati per questo almeno sembra farne testimonianza. Finalmente è degno di particolare attenzione l'incavo quadrato che è inciso nella superficie della pietra alla profondità di m. 0,6½. Esso incavo ha m. 0,19 di lunghezza e m. 0,17 di larghezza, situato in modo che il suo lato più largo corrisponda sopra il lato più stretto del masso. In uno dei lati larghi l'intero orlo è tagliato in pendenza fino alla riquadratura sporgente, in guisa che il fondo dell'incavo si trova qui allo stesso livello della parte superiore del blocco. Il taglio è fatto con sufficiente accuratezza e regolarità, ma non ardisco sostenere che sia antico.

Volgiamo ora la nostra attenzione ai due rilievi. Certo lo sguardo d'ogni spettatore sarà primieramente attratto dalla figura maschile sul lato più stretto del monumento. È dessa un Mercurio coll'ariete rappresentato nella maniera artistica non dubbia del tempo arcaico con aguzza e lunga barba (*σφηνοπώγων*) ed i capelli pettinati con accuratezza e ravvolti in un nastro, cadenti dal vertice in guisa di raggi, sulla fronte graziosamente inanellati, ed in dietro riuniti in un crobilo [1]: dietro l'orecchio poi un lungo riccio scende

[1] Conf. Conze *Memorie dell'Istituto* II 408 sgg. Friederichs *Bausteine* I p. 24.

sulla spalla e sul petto. Manca il solito berretto del dio, ma lo distingue sicuramente il caduceo, tenuto nella sinistra, accennato solo in grandi tratti la cui forma in origine era certamente più precisata dalla pittura. Dalla spalla sinistra pende la clamide in pieghe che finiscono a ziczac, ripresa dal braccio inferiore sporgente. Tutto il resto del corpo è nudo e mostra la rigorosa e parimente elastica struttura che si addice a Mercurio. I muscoli ed i tendini del braccio dritto, le spalle larghe ed il petto altamente inarcato mostrano energia virile ed agilità vigorosa; le forme discretamente piene del basso ventre ed il collo snello congiungono l'espressione della mobilità e della destrezza.

La testa è raffigurata collo sguardo rivolto al basso, il quale dà a quell'immobile sorriso dell'arte arcaica una espressione forse non voluta, ma rimarcabile di malizia. Essa è curvata un poco in avanti sotto il peso dell'ariete. Il dio ha afferrato l'animale per le gambe inferiori, il quale mollemente si avviticchia alla sua nuca formando nelle delicate linee di contorno e nella esecuzione verissima e piena di vita del lanoso corpo uno dei punti più attraenti di questo grazioso gruppo.

Molto più difficile ad interpretarsi ma egualmente bella è la figura sul lato più largo ivi attiguo della pietra. Di essa pure è conservata sola la parte superiore che in più punti della testa e del corpo è danneggiata, Da quel che rimane però si conosce chiaramente che questa figura concorda perfettamente nella posizione e nel vestiario con quegli esseri feminili che tanto spesso incontriamo in compagnia di Ermes e di altri dei sui rilievi arcaici e quei che imitano l'arte arcaica. È una graziosa figura di forme non magre che camminando rivolge il capo come per mirare Ermes che la siegue. Essa è vestita di chitone in lana a fine

pieghe strettamente aderenti alle forme del corpo. Sopra di questo posa il mantello cadente dalla spalla destra e ripreso in pieghe diligenti, in modo che la parte sinistra del petto rimane nuda. Dalla testa finalmente un lungo velo scende sul dorso pudicamente tirato innanzi colla mano sinistra. Resta dubbio, se la destra pendente reggesse l'orlo del velo o del mantello. Il velo sembra esser posto alla sommità del capo sopra una specie di diadema che si riconosce per due avanzi sporgenti [1]. Il volto, disgraziatamente quasi del tutto irriconoscibile, fu con probabilità adorno alla fronte di piccoli ricci i cui contorni si possono tuttora distinguere. Dall'orecchio scendono due lunghi ricci su spalla e seno. Un attributo determinante manca: perciò prescindendo dall'aspetto che offre, nell'interpretazione non abbiamo altro appoggio che la sua attiguità ad Ermes. Tale associamento di dei negli altari dovette però variare assai non solo secondo il culto locale, ma anche secondo la veduta e lo scopo del dedicatore (Welcker *Alte Denkm.* V 102). Anche questo argomento dunque è dubbioso per l'interpretazione. Potremmo in primo luogo esser tentati a pensare a Maja, o ad Hestia la quale vediamo apparire a lato di Ermes già nell'inno di Omero e spesso nei monumenti dell'arte (Preuner *Hestia-Vesta* p. 151 sgg., p. 175 sgg.). Ma a queste due si addirebbe una forma del corpo più matronale di quella che offre il nostro rilievo. Se volessimo figurarci pur gli altri lati del monumento in origine ornati di rilievi, allora potrebbe questa figura valere una delle Grazie, come esse appariscono in compagnia

[1] Così innanzi l'originale io credetti dovessero spiegarsi le prominenze sul vertice, senza però voler garantire l'esattezza di questo concetto, giacchè i residui in verità difficilmente possono concordare colla forma della stefane solita nell'arte antica.

di Ermes p. e. sul puteale corintio secondo l'interpretazione di Müller (*Denkm. a. k.* I 42) e fra le rappresentazioni attiche nel conosciuto gruppo di Socrate che Pausania rammenta (I 22,8.) all'ingresso dell'Acropoli (Michaelis *Arch. Ztg.* XXV 7; Benndorf ivi XXVII 55 sgg.). Anche Afrodite ha dritto ad esser menzionata, ed io voglio rimarcare che questa interpretazione mi risultò involontariamente come la più probabile nello scrutinio dell'originale a cagione del vezzo e leggiadria di tutta la figura. Ma si potrebbero trovare in questa particolarità altrettanti segni caratteristici dello stile e del tempo del monumento, e noi perciò in questo come in altri simili casi facciam bene di astenerci per ora d'una decisa denominazione e d'indagare più da vicino sopratutto il posto che l'opera occupa nello sviluppo dell'arte greca.

Innanzi tutto una cosa è chiara, che cioè abbiamo qui innanzi a noi un'opera veramente originale dell'arte arcaica greca e non una di quelle numerose imitazioni arcaistiche o ecclettiche che spesso furono scambiate colle vere opere arcaiche. Il materiale, la maniera del lavoro, lo stile ed il luogo del ritrovamento dimostrano che non si debba cercare l'origine del nostro monumento altrove che nell'arte antica attica ed ivi in quell'epoca di passaggio che precedette immediatamente il suo più alto sviluppo. In favore di ciò milita l'ingenua unione di fresca naturalezza e misurato contegno che traspare da tutte le forme e movenze delle figure come pure la testa tipica e la convenzionale acconciatura dei capelli di Ermes unita alla forza e vivacità delle forme del suo corpo; ed anche più l'antica maniera di acconciare in ziczac le pieghe della sua clamide nonchè lo scelto panneggiamento delle vesti nella figura muliebre, della quale le singole parti di vestiario

sono con finezza distinte in quanto alla stoffa; la unione inoltre di dignitosa severità e di gaja venustà nei movimenti; il trattamento del rilievo tanto corretto di stile, quanto destramente eseguito, il che apparisce particolarmente nella eccellente soluzione del problema di raffigurare unito il profilo, colla veduta di tre quarti nel petto di Ermes, come pure il modo di camminare col piede sinistro innanzi speciale nell'opere arcaiche; il che si vede chiaramente in Ermes non ostante il danno sofferto dal rilievo; e finalmente milita in favore dell'idea accennata l'opera accurata dello scarpello da per tutto piena di vita e d'anima. Brevemente, esso è in ogni tratto un monumento di quel tempo così potentemente progressivo il quale con rigorosa naturalezza e delicata finezza s'impadronì dei due elementi fondamentali, dal cui più alto sviluppo in seguito risultò il fiore dell'arte attica.

Come prova ulteriore della giustezza di questa fissazione del tempo del nostro monumento non deve rimanere inosservato il bell'ornamento il quale sopra Ermes per fortuna è perfettamente conservato. Anche questo testifica in modo convincente il tempo arcaico per la particolare formazione tesa e sugosa dei suoi motivi e trova numerose analogie specialmente nello stile così detto severo degli ornamenti di vasi. Nella sua freschezza ed elasticità forma esso il medesimo contraposto ai manierati e minuziosi ornati dei monumenti arcaistici, come possiamo osservare fra lo stile delle opere plastiche arcaiche e quelle del tempo arcaistico.

Se con questo abbiamo giustamente riconosciuto l'epoca e la scuola del monumento, allora riguardo al nostro Ermes crioforo niuna idea potrebbe meglio avvicinarglisi che quella di attribuirlo al maestro princi-

pale dell'arte attica di quel tempo cioè Calamis, fra le cui opere è conosciuto un Ermes portante un'ariete ch'egli eseguì per Tanagra. Ed in fatto se si paragonano i nostri due rilievi colla serie dei giudizi degli antichi compilati ultimamente sullo stile di Calamis, allora se ne rileva ch'essi perfettamente concordano [1].

Calamis secondo quei giudizi occupava un posto fra la dura severità dell'antico e la libera grandiosa bellezza del nuovo tempo. Egli è stimato meno duro e rigido di Canachos, Callon ed Hegesias, ed è messo a parallelo coll'oratore Lysias a motivo della sua eleganza (τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος). Nel rappresentare gli animali particolarmente i cavalli dicesi ch'egli fosse molto avanzato e nella sua celebre Sosandra (Overbeck loco citato pag. 96) sono lodate in particolare la pudica espressione e la casta grazia del suo incedere. Tutte queste sono osservazioni che trovano la loro conferma nelle figure del nostro monumento. In verità queste ancora sono concepite sotto l'influenza dell'idea fondamentale dell'arte arcaica, nondimeno nel trattamento vigoroso e vivace del nudo, nella venustà e grazia della figura muliebre, nel gusto squisito onde sono panneggiate le sue vesti, e specialmente nella evidente verità della figura animalesca abbiamo testimonianze che ci provano lo spirito progredito dell'artista. Le parole con cui Brunn riassume il suo giudizio sopra Calamis, possiamo a buon dritto applicarle all'autore dei nostri rilievi: « I fondamenti dell'arte « sua sono in sostanza dell'epoca precedente, ma men« tre egli si abbandona con tutto amore alla contem-

1 Brunn *Geschichte der griech. Künstler* I 129 sgg.; Overbeck *Antike Schriftquellen* pag. 98; Kekulé *Jahns Jahrbücher für Philol.* 1860 pag. 86.

« plazione del modo con cui in natura appariscono « gli oggetti, intento a sentirne tutti i fini tratti, empie « ed arricchisce le forme antecedentemente rigide e « fredde d'una maggiore vitalità intima, e così nello « stesso tempo prepara una totale trasformazione di « queste forme stesse. »

Seppure non avessimo nel nostro monumento innanzi a noi un lavoro della stessa mano del maestro e se non dovesse esserci conservato in questo Ermes crioforo del nostro attico rilievo una diretta imitazione dell'Ermes coll'ariete fatto per Tanagra, pure dobbiamo riguardarlo senza dubbio come una contemporanea rappresentazione di quel soggetto d'un valore eminentemente artistico. L'opinione già espressa che la piccola statua di marmo in Wilton House sia molto prossima all'originale di Calamis (Overbeck *Gesch. d. griech. plast.* 1. Aufl. I 164) può essere ritenuta come confutata, dacchè mediante Conze (*Arch. Anz.* 1864, 209) riconoscemmo quel lavoro come una superficiale ed alquanto trascurata opera di un copista posteriore; e lo stesso Overbeck non vi si attenne più tanto esplicitamente nella seconda edizione della sua opera (I not. 138). L'Ermes crioforo del nostro rilievo attico ha tutto il dritto di prendere il posto divenuto vacante per l'esclusione di quello. Egli è fra le fin qui conosciute rappresentazioni del soggetto certamente la più eminente [1]. E se dovrà concedersi ch'egli può rappresentarci lo spirito e lo stile se non il monumento stesso

[1] Alcune di queste sono enumerate dal Friederichs *Apollon mit dem Lamm* p. 4 sgg. Conf. ancora le osservazioni dello stesso sul rapporto spontaneo e confidenziale della divinità coll'animale, circostanza particolare all'arte ellenica nello stile arcaico e che trova perfetta applicazione nel nostro monumento; Stark *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1860 pag. 7 sgg.; Wieseler, *Dkm.* II 324. Lenormant *Revue archéol.* 1862 tav. VIII pag. 361; Conze-

di quell'Ermes di Tanagra, abbiamo in ogni caso guadagnato in lui un'inestimabile documento monumentale intorno ad uno dei più amabili antichi maestri attici la cui maniera artistica finora poteva rilevarsi con qualche sicurezza solo da fonti letterarie.

Vienna.

C. von Lützow.

DI UN' ANTICA BILANCIA VENUTA DAL VERONESE

(Tav. d'agg. L)

Qualunque monumento che valga a meglio determinare e risolvere la grave questione dei pesi e delle misure degli antichi, l'abbiamo a ritenere prezioso, stante che altre a quella si connettono di commercio, di moneta, e di leggi. E di tal vanto non si deve più oltre privare una bilancia di bronzo che ci ritorna nuovamente sotto degli occhi, e che a se ci richiama per la buona conservazione e per la singolarissima sua forma: onde ben facilmente ci siamo disposti a farla rappresentare alla tav. d'agg. L, e con brevi parole a descriverla.

Nel 1854, quando il governo austriaco dava opera a tracciare la via di ferro da Verona a Trento, fu ritrovata dal sig. Domenico Corsale di Venezia che tuttora la possiede e che sull'invenzione ci riferisce memorabili circostanze. Dimorava egli in Ceraino ad-

stabile *Bull. d. Inst.* 1862 p. 22. – Un piccolo Ermes crioforo assai ristaurato dell'epoca romana con tendenze arcaiche e con un misto di forme di Satiro io vidi nel 1867 in Firenze nella corte del Bargello alla parete nord del portico a sinistra dell'ingresso. Mi limito qui di averlo brevemente accennato; per quanto io mi sappia quella figura non fu finora pubblicata.

detto appunto ai lavori, e per fortuita occasione gli venne fatto di accorgersene e di trarla fuori di alcune zolle di un orticello del tabaccaio: non lunge di li rimanevano pure le vestigia di un antichissimo muro le quali come che composte di pietre di straordinaria grandezza e tagliate a squadra ed in forma rettangola, e l'una sull'altra assai bene imposte, vennero aggiudicate un'avanzo dell'epoca dei Romani, ed aggiungerò del tempo repubblicano. E perchè in questo non cadesse dubbio, volle fortuna che nascesse desiderio di oltre discoprire all'intorno, e tanto a scommuovere e ruinare quelle pietre si attese, che si giunse alla perfine quasi al fondamento di un angolo della muraglia. Ivi fra due assecelle ridotte in polvere, sia per il peso gravissimo delle soprapposte pietre sia per la vetustà, si cavò una moneta di bronzo di buona impronta e di patina lucidissima che si conservò e se ne tenne ricordo insieme colla bilancia. È un asse di Roma colla testa di Giano e col segno del martello sopra la prora ed oltrepassa col suo peso un'oncia (cir. 30,45), per il che si suole classare fra gli assi sestantarii di poco anteriori al 537, cioè in sul cominciare della guerra annibalica. Ha sofferto pochissimo uso, che ben distinti si scorgono il profilo del volto ed i peli della barba del nume e le onde perfino increspate sotto alla carena, come ogni altra particolarità si rileverebbe se il conio disceso in isbieco non avesse fesso in due punti il metallo poco cedevole: ed inoltre vi si osserva di speciale che il segno dell'asse fu tralasciato dalla parte della prora, cosa che ben di rado accadeva [1]. È da credere pertanto, come allora

[1] Ho descritto questa moneta per le differenze notevoli, che vi s'incontrano, paragonandola con gli assi al segno del martello illustrati nella celebre ed estesa opera del baron d'Ailly *Monnaie romaine* II tav. LXXXVIII 10.

venne naturalmente supposto, che il castello distrutto fosse edificato dai Romani non molto dopo la coniazione di questa moneta: lo che consuona e si conferma col tempo del loro dominio, che dopo aver conquistato la Gallia cispadana, i Cenomani ed i Veneti, recò la sua insegna ai piedi delle Alpi verso l'anno 534. Ma perchè gli scavi e le indagini non si proseguirono a meglio accertarsene, mi penso invece che i Romani piuttosto che un castello stabilissero i loro accampamenti militari nel luogo ove è Ceraino, considerata la sua posizione. Questo è un piccolo villaggio situato nel passo d'una collina e nel punto più stretto della vallata dell'Adige che gli scorre dall'avverso lato, come di fronte gli stanno Rivole e Canale di là dalla riviera: e siffatta valle che ivi tanto si restringe, chiamasi oggi Chiusa veronese. Qui il marchese Maffei, delle cose patrie investigatore dottissimo, pensò che stanziassero i castri pretoriani tanto per l'opportunità del loco, quanto perchè le antiche carte lo designavano col nome di *Castra romana* [1]. Sito formidabile, egli dice, e per sua natura acconcio a tenere in freno ed impedire la discesa delle genti alpine e delle germaniche di cui si valsero antichi e moderni capitani. Il console Catulo se ne giovò contrastando al fiero irrompere dei Cimbri i quali superato il fiume ed il vallo, presero il castello che si erigeva sul colle presso l'Adige, e calarono nel veronese con la mala fortuna [2]. È dunque assai probabile che i Romani vi dimorassero in stazione militare munita non solo di alzate di terra ma di mura secondo il loro costume, finchè oltre non penetrarono: e ciò fecero sempre trattandosi dei confini

[1] Maffei *Verona illustrata* III 101.
[2] Plut. in Mario; Flor. *Epit.* 68; Val. Max. V 8.

dell'imperio a guisa di baluardo e di propugnacolo contro a' popoli non soggetti. Quanto egli bene così antivedesse ed argomentasse, lo dimostrano adesso le nuove scoperte del muro antichissimo e della bilancia che teneva il soldato stipendiario per pesare gli stipendi e per le altre occorrenze che ai militi stanziati venivano in pronto [1].

Tale bilancia o meglio stadera di bronzo [2] differisce dalle forme conosciute finora, o rappresentate nei monumenti romani o pervenute insino a noi: le quali forme in sostanza son due, l'una, la più antica, con piatti o gusci posti a rincontro in bilico ai capi di un'asta, e l'altra del romano o piombino scorrente nell'asse *(iugum)* della stadera marcata dei segni librali: e questa adoperavasi come più propria e sollecita nel foro e privatamente non facendo mestieri tener d'appresso i singoli pesi legittimati dalla pubblica autorità per giungere all'equilibrio coll'oggetto che pendeva dall'altro lato. Ma vuol ragione che innanzi di pervenire ad una perfezione che da indi in qua non si è cambiata, si passasse ne' tempi più antichi ad inventarne qualche altra meno acconcia di cui un esempio sembra invero sia la presente stadera veronese che veniamo a descrivere.

La stadera è composta di una lamina rettangolare che è inclusa, ma può transitarvi liberamente, dentro uno spacco o fessura fatta appositamente in una piccola striscia che si attaccava in alto in modo da rimanere fissa e verticale alla lamina: la quale marcata dei segni del valore librale porta una intacca sottoposta a ciascun segno affine di non trascorrere

[1] Varr. *De L. Lat.* IV in fine; Plin. *H. N.* III 33.
[2] Vossius *Etym.* in v. *Statera.*

e farsi esaminare con agio. Si raccomanda quindi ricurvando i suoi capi estremi ad un' asta che le sta di sotto e che regge in cima un contrapeso formato di una pietra cinabrifera [1] gravissima rivestita sottilmente di rame: di contro a questo all' altra punta si bilanciava l' oggetto pendente da due catenelle, forse armate di uncinetti [2], le quali non hanno resistito all'edace virtù dell'ossido. Quando si voleva conoscerne il peso, conveniva fare scorrere dentro il descritto forame (*trutina*) tutta la stadera, finchè, ritrovatone a poco a poco l' equilibrio, si costituisse perfettamente ferma ed orizzontale. I segni librali progrediscono in via inversa al contrappeso e sono incisi ed incominciano dall' oncia fino alle quindici libbre. Innanzi il segno dell' oncia si vede la lettera A, fatta a puntini e di forma arcaica con la traversa parallela ad una delle oblique: e quindi l'oncia si va determinando con un punto e le due con uno aggiunto in alto, e così di seguito insino al *semis* distinto con una S cui si soprappongono le once, e si perviene all' *as* marcato della solita linea verticale, e con eguale sistema si prosegue ai segni delle quindici libbre, che tante e non più poteva la stadera recarne. Ora siffatti modi di segni e di scrittura a parte nell' insieme esaminati e raffrontati ci mostrano che dessa fu lavorata e composta, allorchè era in uso l'*aes grave* [3], e probabilmente verso la metà del secolo sesto: che se a tutto questo si fanno valere i non lievi argomenti come della

[1] Il ch. marchese Carlo Strozzi mi avverte che questa specie di silice proviene principalmente dall'Alpi carniche.

[2] Catenelle con gli uncinetti si veggono pendenti da una stadera antica pubblicata dal Lorenzi nel tomo I a pag. 93 delle *Dissert. dell'Acc. Etr. di Cortona.*

[3] Mommsen *Hist. de la monnaie rom. trad. par le duc de Blacas* I cap. II 201, ove si nota che invalse dopo la repubblica il segnare l'oncia con una linea orizzontale.

moneta ritrovata, della vetustà del luogo e della specialità del pesare, che ben presto si dismise perchè imperfetta ed incomoda, potremo venire in chiaro che nel determinarne il tempo non troppo lunge ci siamo dipartiti dal vero.

Non è nuovo l'osservare sui pesi delle bilance la lettera isolata A [1], e qui per la prima volta incisa nell'istrumento stesso per denotare la voce *as*: voce che equivaleva presso i Latini ad esprimere un intero divisibile in parti ed una unità legale di misura e di peso [2]. Similmente avvenne della *libra* che nei primi tempi essendo del valore dell'*as*, indicò tanto la bilancia posta in equilibrio, quanto un peso che serviva di raffronto, ritenendo quindi coll'uso ambedue i significati. Ciò è noto abbastanza: ma siccome nel caso nostro l'*as* ancora non solo esprime un intero divisibile in dodici parti ma la stessa bilancia o stadera, non voglio tralasciare una riflessione sulla sua origine etimologica che in via naturale tende a sciogliere una questione variamente agitata.

Il popolo latino nella sua primitiva rozzezza e semplicità, allorchè adoperar volle una bilancia, non altro certamente potè ritrovare che prendersi un'asse od una tavola di legno *(assis)* e porla in bilico sopra un perno orizzontale *(axis)*, e così librando gli oggetti soprapposti ai poli estremi venne a conoscerne e distinguerne il peso relativo. Quindi gli oggetti collocati nell'asse o bilancia si chiamarono nel comune linguaggio *assis* ed *as* dalla tavola su cui posavano, comunque si fossero, ognorache formassero soggetto di peso di divisione e di partizione: ed egualmente potevano

1 Secchi *Bilibra romana* verso la fine.

2 Hultsch *Metrologie* § 20 e 21 e tav. XIII.

appellarsi *libra*, perchè si libravano e come effetto e dependenza dell'istrumento che li bilanciava. Ne venne in tal guisa lo scambio naturale e l'alternare delle due voci che prevalse nei costumi e nel dritto molto più, quando, dimenticato il modo e l'ordine antico, si stabilì un peso costante e universalmente riconosciuto e determinato. Al qual peso si applicò la voce *assipondium* che equivaleva alla *libra*, come per due l'altra *dupondius* che rimase nell'uso comune [1]. I primi pesi non furono probabilmente che di pietra di cui si seguitò a servirsene anche dopo l'invenzione del rame che per legge si prescelse come più proprio, più raro e meno alterabile: e così alcuni, trascorso qualche secolo, credettero che l'*as* provenisse da *aes*, ingannati pure dalla fortuita somiglianza fonetica: la qual derivazione ben rifiutarono i dotti recenti metrologi che per altro non si avvidero, come e donde l' errore avesse avuto l'origine. Adunque mi sembra ancora, che la voce *as* primieramente indicasse la bilancia ed il peso il quale, reso legittimo e distinto con un segno speciale [2], avvertiva del giusto valore divenendo in tal guisa una moneta *a monendo*: lo che secondo la tradizione fece Servio per la prima volta, e facilmente a quel tempo e poscia ne avvenne che queste voci *as*, *libra*, *pondus*, *aes*, *moneta* si confusero fra di loro e valsero a significare sia nei vari concepimenti sia nelle sue applicazioni la cosa stessa.

Ora quale sia rispetto all'odierno il peso dell'*as* o della *libra* che recava e segnava in quei tempi repubblicani la nostra stadera, fa d'uopo rintracciare, ancorchè si asserisca che niuna questione fu meglio

[1] Varr. *De L. Lat.* IV: *dupondius a duobus ponderibus, quod unum pondus assipondium dicebatur: id ideo quod as erat librae pondus.*

risoluta nella metrologia antica di quella della libbra romana. Util ed importante è sempre l'interrogare un monumento nuovo che valga a confermare gli studj e le fatte scoperte, ed a togliere, se è possibile, quelle dubbiezze che nascono dall'aver posto in opera in sì difficili ricerche mezzi diversi ed indiretti. Imperocchè da Letronne al barone d'Ailly i metrologi non si trovarono d'accordo perfettamente e stabilirono la libbra romana ora a grammi 325 (Cagnazzi, Vasquez-Queipo, baron d'Ailly), ora a grammi 326 (Letronne), ora a grammi 327 e frazioni (Mommsen, Hultsch), ognuno di costoro alle proprie esperienze appoggiato.

Per procedere con sicurezza, trattandosi di un monumento antico e sul quale delle lievi offese furono recate dal tempo, mi sono accertato in che ed a quanto consistono le sue mancanze. E prima di tutto per essere consunta in un punto la veste metallica che ricopre la pietra del contrappeso, dal vacuo prodotto e dietro l'alterazione delle singole once ho esperimentato la diminuzione verificarsi non minore di tre grammi nè superiore di cinque, e che ciò non produceva sensibile o avvertibile differenza nel calcolo generale della libbra. Secondariamente riusciva molto più facile il determinare il peso delle perdute catenelle di ferro che reggevano gli oggetti, risultando quello dal punto di equilibrio e anche dalla differenza della prima oncia con la seconda ed in pari tempo con le successive riprove che ottengono il valore di ciascuna oncia. La prima risale a grammi 90, e la seconda a grammi 117, e si costatava così che il peso delle catenelle col piatto o gli uncini era di grammi 63, i quali occorre prelevare nel peso complessivo. Finalmente onde l'occhio non fosse tratto in inganno nel giudicare del giusto equilibrio ed esattamente l'asta si stabilisse orizzon-

tale, ve ne ho posta un'altra fissa e di rincontro che servisse di traguardo, e in tal modo estimo che fosse adoperata in antico, che altrimenti fraudare altrui sarebbe occorsa ben facile impresa. Per il che nuovamente mi confermo nell'opinione che oltre all'incomodo che seco recava tale istrumento dovendosi in prima trasfocare coll'oggetto da pesarsi lungo e dentro l'ago, finchè non si perveniva all'equilibrio, era pur necessario per accertarsene di una specie di traguardo, e quindi riusciva incompleto ed inesatto di per se stesso: e che tutto ciò andò cessando col metodo del romano o piombino scorrente sull'asse della stadera inventato forse ai tempi di Cesare o poco prima; se pure non vogliamo pensare che fosse costume di pesare in simil guisa nell'Italia superiore e che per qualche tempo i soldati romani rispettarono. Salterà ancora agli occhi la differenza delle singole once fra loro, la quale dipende dal non trovarsi l'intacca sottoposta con precisione al segno onciale, ma è ben lieve questione compensandosi l'una con l'altra così perfettamente, che il peso intero della libbra ne serve quindi di sicura riprova.

Eccone il prospetto:

Uncia.	gr. 90-63	gr.	27
Sextans,	:	»	54
Quadrans,	⁝	»	79
Triens,	⁞	»	106
Quincunx	⁞·	»	134
Semis,	S	»	161
Septunx,	S·	»	188
Bes,	S:	»	214
Dodrans,	S⁝	»	240
Dextans,	S⁞	»	269
Deunx,	S⁞·	»	298
Libra.	I	»	326
Duae librae vel Dupondius	II	»	653

Il proseguire oltre non varrebbe, che si corre pericolo anche di offendere l'istrumento col soverchio peso. Ottenuto lo scopo, mi sono rallegrato del resultato che veggo confermate in massima le fatiche di tanti dotti. Io non so se si vorranno così comporre le diverse sentenze e si acquieteranno a questa prova di fatto. In ogni modo, qualunque eccezione od osservazione che voglia farsi sull'esperienza sia per il tempo sia

per le piccole visibili mancanze, posso assicurare che la libbra romana non sembra certo che ascendesse a grammi 327, come non rimanesse inferiore di 325.

Firenze F. GAMURRINI

STATUA DI AMAZZONE DEL R. MUSEO DI BERLINO

discorso letto nell'adunanza festiva de' 10 Decembre 1869

(Mon. dell' Inst. vol. VIIII tav. XII)

Nell'anniversario dedicato alla memoria del Winckelmann vi si propone una statua, la quale più di alcun'altra trovata negli ultimi anni dentro le mura della città eterna sarebbe stata degna delle parole di quel grande genio dell'archeologia. Egli l'avrebbe celebrata come l'Apolline del Belvedere con un suo encomio la cui sublime poesia niuno ammira più di chi dispera ad imitarla. Si riconosce dalla sua storia dell'arte che egli ha studiato con particolare interesse le statue delle Amazzoni esistenti a Roma e se altri avessero meglio ponderato quello che ne propose, oggi non saremmo tanto indietro nei problemi che quei monumenti offrono ancora.

La bellissima statua la cui copia si vede esposta, è, a quel che si dice, stata scavata nelle vicinanze del *collis hortorum* e per le cure adoprate specialmente dal signor Helbig, si conta ora fra i tesori del museo di Berlino [1].

[1] I ristauri fatti dal signor prof. Steinhaeuser, scultore più volte lodato nelle ultime nostre adunanze festive, si vedono indicati sulla tavola per mezzo

Rappresenta un'Amazzone ferita di grave piaga al petto sinistro, ma ancora ritta in piedi. La donna, levato il braccio dritto e messa la mano sull'occipite, stracca si riposa. Tra per il peso del braccio, tra per la contrazione dei nervi prodotta dalla ferita, la testa si china verso la spalla. Pure l'altro braccio aveva bisogno di un sostegno per la stanchezza onde soffre la donna, e si appoggia sopra un pilastro. Quale fosse l'uffizio della mano sinistra, non siamo in istato di precisare. In ogni caso il peso del corpo vien principalmente sostenuto dalla gamba dritta; alla sinistra che poggia leggiermente, si distingue una coreggia la quale servendo per attaccatura di sperone, ci rammenta la gloria che ebbero le Amazzoni come domatrici di cavalli. Nel vestiario non è rilevata la nazionalità straniera dell'abitatrice dei paesi settentrionali, ma per ragioni facilmente da intendersi la scultura greca non ha che raramente sviluppato i concetti che dipendono da siffatta particolarità piuttosto storica che poetica nel mito amazzonesco.

Il punto più essenziale, anzi l'idea del mito sta nel carattere virile di queste donne. Omero dà alle Amazzoni l'epiteto di ἀντιάνειραι, vuol dire di quasi

di punti leggieri, e sono di marmo lunese ambedue i piedi, la più gran parte del naso, il braccio destro e quasi l'intero cubito sinistro colla mano e col pilastro; particelle delle palpebre e della tunica potevano ristaurarsi in stucco. Il puntello esistente sulla testa stava in relazione col pollice della mano destra, come l'egregio artista nominato di sopra lo dimostrò mediante il frammento del pollice conservato sopra una testa dello stesso tipo esposto nel museo Chiaramonti. Un'altra testa del museo di Berlino (n. 262), a quanto me ne scrisse il sig. dott. Heydemann, non è di soddisfacente chiarezza in questa particolarità. Rapporti più dettagliati sul ristauro verranno pubblicati nel nostro Bullettino nel processo verbale dell'adunanza de' 17 decembre 1869. Il Friederichs (*Bausteine* p. 116) dà la lista di quegli archeologhi, che hanno negli ultimi anni scritto sul tipo della statua in discorso e sugli altri simili. I rapporti estesi nei giornali tedeschi a cagione del nuovo acquisto furono troppo tardi conosciuti a Roma per essere presi in considerazione.

virili. Questa parola del poeta che pare essere tanto chiara per il generale concetto, contiene però un tema difficilissimo per l'artista che vuole metterne avanti gli occhi le forme precise, perchè bisogna riunire in certo modo le differenze che costituiscono la diversa natura dell'uomo e della donna. Ecco quello che si vede ottenuto in maniera mirabile nella statua proposta!

L'arte greca ha prodotto pure un altro tipo, in cui gli elementi differenti dei due sessi si trovarono uniti in una persona, dico nell'ermafrodito, ma prescindendo dalle finezze artistiche onde il ricchissimo genio dei Greci sapeva ornare pure i monumenti di tal soggetto, di quanta poca naturalezza furono accusati! Ben diverso è per le Amazzoni, poichè restano donne e la natura muliebre non vi si confonde, ma si sublima in qualche parte per le virtù virili, di modo che, mentre quell'anomalia della natura sempre è repugnante alla nostra simpatia, all'incontro la virago divenuta eroina trova l'ammirazione di tutti.

Pure nella statua che voi guardate, non esiste equivoco di sesso. Tutte le forme del corpo sono feminili. Per esempio quelle parti del petto che la natura rende più turgide nelle donne, sono sviluppate ed ingrandite in analogia con tutte le altri. Potremmo rilevare pure qualche altra particolarità, ma più importante è il fatto che in tutta la statua la maniera onde ne sono trattate le parti carnose, si distingue manifestamente da quella ovvia nelle statue virili. Esiste cioè nel disegno dei muscoli e dei nervi tanta moderazione quanta non sarebbe possibile nella rappresentanza di un uomo dotato di analoga statura. Ma bisogna subito aggiungere che dall'altro lato la superficie carnea non è per niente la solita delle donne. Anzi quando si osservano la faccia, le gambe, pure il dorso,

si troverà che i contorni non sono nè rotondi nè molli, ma condotti in linee piuttosto acute e rigide. Benchè non vi manchi interamente la bella morbidezza, le singole forme però si svelano con una straordinaria precisione. Essendo dunque diminuiti e pressochè ommessi i contrassegni della natura molle e delicata della donna, l'Amazzone perciò diviene quasi virile. Quindi se mai la quantità di massa data al corpo d'una statua è simbolo del suo speciale carattere, quanto bene ideato è il taglio e la forza fisica che l'intera struttura dell'Amazzone rivela. Si consideri l'ampio e potente torace a cui ben si adatta il collo robusto e la vigorosa scapula. Al largo sviluppo di queste parti si trova congiunto l'altro indizio di costituzione atletica che consiste nella sveltezza dei fianchi, e poi si osservino le gambe, quanto facilmente reggono il gran peso sovrapposto. Pertutto l'ossatura è tale che renda la donna avversaria intrepida dei più forti eroi. — Virile è pure il suo vestiario, trovandosi il corto chitone aperto sulla spalla e succinto ai fianchi in tante rappresentazioni di uomini di vita aspera e faticosa. Nè puossi imaginare altro abito che evitando l'inconvenienza della nudità, rendesse più libero ed energico l'uso di tutte le membra. — Con tutto questo sta in perfetta armonia il concetto etico della statua. Nè la faccia nè la movenza del corpo accusano menomamente una debolezza feminile. Gli organi che erano i più attivi nel combattimento passato, sono costretti a riposarsi, ma tanta è l'energia dell'eroina che, quantunque ferita, non si abbandona, ma resta in libera e leggiera positura. Il viso esprime la stanchezza, onde più che dalla piaga è travagliata, ma l'esprime in maniera degna d'eroina.

La statua proposta non è la sola che rappresenti il tipo, le particolarità del quale abbiamo cercato di

precisare: nei musei di sculture antiche se ne conoscevano già sei altri esemplari più o meno conservati oltre a quattro teste isolate. In questo numero tenevano il rango più alto quei due i quali esistono nel braccio nuovo del Vaticano e nella collezione del marchese Landsdown a Londra. Di quest'ultima non vorrei portare un giudizio estetico comparativo, perchè trascorsero cinque anni da che la vidi. Più comodamente si offre la vaticana al confronto e ne abbiamo posto un gesso della testa accanto a quella della statua di Berlino. La differenza fra le due opere d'arte è piuttosto grande e al primo sguardo palpabile specialmente quanto agli occhi. Cioè le palpebre della testa di Berlino cuoprendone una parte più grande, vi aumentano di molto l'espressione della stanchezza; gli stessi occhi poi non hanno quella rigidità che rende lo sguardo della vaticana tanto fisso ed energico. Lo stesso vale per le altre parti della faccia: tutti i contorni della nuova testa sono meno severi e grandiosi, anzi più pieni e più addolciti, ciò che si riconosce particolarmente nelle guance e nel mento e spiegherà pure il fatto che, mentre le misure principali sono quasi uguali nell'una e nell'altra, la testa di Berlino ha però l'apparenza di essere impicciolita. Anche nel trattamento del corpo è ovvio lo studio di evitare la durezza delle forme e d'introdurvi un poco della beltà feminile, per esempio quelle parti carnose che congiungono il braccio sinistro col petto, si gonfiano è vero discretamente, però in grado maggiore che nella statua vaticana. Il lavoro mi pare che sia nel resto del corpo di valore più alto che in qualche parte della testa dove quello della rivale almeno non gli cede. Per lo stato di conservazione sfavorevole in che si trova la vaticana, non possiamo mettere in confronto diretto le inferiori parti di ambe-

due i monumenti, ma appena si crederebbe che la maestria onde le gambe della nuova statua si vedono eseguite, poteva mai essere superata. E perchè le belle linee dei loro contorni non vengono interrotte neppure dal sostegno, ci è dato il diletto tanto più grande quanto è più raro di ammirare senza astrazione alcuna quelle forme veramente classiche. Non sappiamo poi encomiare bastantemente l'eleganza che spicca nel lavoro della tunica. I dettagli ne sono più studiati che nella vaticana; potremmo cominciare un riscontro minuto dal fatto che la cintura ne è più complicata, ma ci basta rilevare che tutte le linee delle moltissime pieghe vi sono condotte con sottilità stupenda, di modo che, quantunque parallele e simmetriche in genere, si mostrano però all'esame accurato variatissime e fanno nello stesso tempo quasi trasparire fino le forme sottoposte del corpo. Nell'altro monumento queste parti sono più semplici e poco vi si sente il bel contraposto delle ricche pieghe e dei larghi piani del corpo, ma l'occhio che guarda la statua di Berlino non si sazia di apprezzare la delicatezza esimia pressochè minuziosa della tunica. In somma crederei che la vaticana essendo più severa, mantenga più fedelmente l'impronta dell'arte dell'originale comune da supporsi, mentre la statua di Berlino, cospicua assai per l'eleganza del lavoro, è riproduzione più libera e fatta con sentimento direi più elegico. E confesso francamente d'esser tanto persuaso di questo parere che quando poc'anzi ho illustrato il carattere del tipo, aveva qualche volta in mente non tanto la statua di Berlino quanto la sua rivale. Di disegno ancor più duro della vaticana si è l'altro esemplare del tipo esistente nel Palazzo Sciarra.

Resta ora a parlare dell'originale. A chi è versato nella storia dell'arte antica, sarà senz'altro chia-

rissimo che l'originale è stato immaginato da un'artista dell'epoca dello stile grandioso. Quindi è di particolare interesse la notizia tramandataci da Plinio che quattro dei più rinomati artisti di quell'epoca hanno lavorato statue d'Amazzoni di bronzo in occasione d'un concorso artistico fatto per ornare il celebre tempio della Diana a Efeso, e che la statua di Policleto ne era la migliore, mentre si dava il secondo posto a quella di Fidia, il terzo e il quarto a quelle di Cresila e di Fradmone. Vero è che le parole Pliniane hanno degli elementi un po' soggetti alla critica, ma i fatti riferiti possono dirsi certi e trovano inoltre un sostegno nel concorso poetico istituito per festeggiare lo stesso tempio e mentovato da Alessandro Etolo. Nè saranno i due concorsi fatti in onore della dea efesina meno probabili di quelle gare artistiche e letterarie le quali, come si sa, stavano in relazione colla fabbrica del mausoleo d'Alicarnasso. Ma checche ne sia, il concorso di statue d'Amazzoni non può non essere stato in rapporto col mito efesino, secondo il quale le Amazzoni inseguite dai nemici avevano trovato asilo all'ara di Diana. Ora si osservi, quanto bene appunto con questo mito convenga e si chiarisca il tipo in discorso. Imperciocchè l'Amazzone che vediamo, è ferita e vinta, ma non prigioniera. Si riposa libera mercè la protezione della dea. Se perciò si può dire con ogni certezza possibile in disquisizioni di tal genere che la statua di Berlino e gli altri esemplari del medesimo tipo siano repliche di una di quelle Amazzoni efesine, chi vorrebbe dubitare che derivino da una delle più distinte fra esse?

Gli scrittori antichi non hanno lasciato che pochissime parole sulle particolarità di queste statue, ma almeno sappiamo da un passo di Luciano che l'Amaz-

zone di Fidia si appoggiava sopra un' asta. Nessuno fra voi supporrà che questo concetto abbia mai potuto entrare nella composizione della statua in discorso e perciò non voglio osservare altro se non che Fidia ha probabilmente creato l'originale di quell'Amazzone ferita, due belle copie della quale si vedono nel salone del museo Capitolino, e ne poniamo un gesso della testa avanti agli occhi dell' adunanza.

Ma non solo per le combinazioni indicate sono indotto a credere che il monumento in discorso è da riputarsi riproduzione dell'Amazzone dell'Argivo Policleto, rivale fortunato dello stesso Fidia, anzi m'immagino che questa conghiettura vien sostenuta pure da ragioni stilistiche.

Fra le notizie che abbiamo sul carattere dell'arte del sommo scultore argivo, ci pajono essere le più importanti quelle che si leggono nel libro di Plinio. Dice egli in primo luogo esser stato proprio di Policleto *ut uno crure insisterent signa excogitasse*. Queste parole sono d'interesse speciale riguardo al portamento franco e leggiero dell'Amazzone. Non ristringiamo per niente ciò che abbiamo detto prima sull'ottima armonia di esso coll'intero concetto, ma vorremmo far intendere che un artista il quale si studiava di rappresentar le figure nell'atto di chi comincia a camminare, sarà stato pure disposto a dare alla donna ferita, invece di un atto di riposo completo, quello modificato nella maniera descritta. Chi mette in confronto il portamento dell' Amazzone del tipo supposto fidiaco, lo troverà più posato, benchè il sostegno suo sia meno forte.

Continua Plinio, citando il giudizio che portava Varrone sopra le statue di Policleto *quadrata tamen esse ea tradit Varro et paene ad exemplum*. Varrone

preferiva la scultura greca dell'epoca più recente di Policleto, ma per questo la sua critica non viene meno istruttiva. Applicandola alla statua in discorso, non fa mestieri di rilevare un'altra volta che la qualità la più ovvia n'era espressa col termine *quadrata*, ma ci pare ch'esso termine insegni anche più della sola larghezza insolita. S'ammetterà che quella parola era traduzione della greca parola τετράγωνος. Principalmente dunque, quando si rammenta che quella parola greca era in uso per le erme quadrilatere, si può inferire che nelle statue chiamate quadrate il disegno abbia conservato ancora un non so che di rettilineo e d'angoloso; ed essendo Policleto il legislatore delle proporzioni, il quale fissò le misure d'ogni parte in tutt'i suoi punti, è ben probabile che all'esattezza del disegno sacrificasse una parte dell'avvenenza delle forme, e che il sublime vi mostrasse una certa durezza. Queste osservazioni ricavate quasi verbalmente dalla storia dell'arte del Winckelmann e secondate dalla riflessione che un monumento soverchiamente largo non sfuggirà al pericolo d'essere informe, se non ha le singole parti bene determinate — queste osservazioni, dico, sono in concordia perfetta col tipo del quale si parla, in ispecie colle due copie esistenti a Roma, che in corrispondenza colla semplicità e precisione delle forme mostrano contrassegni di maniera piuttosto dura e angolosa.

In quanto all'altra critica varroniana che significa aver le statue di Policleto l'apparenza di essere fatte quasi dal modello, non possiamo farne uso diretto nella rappresentanza d'un essere per la quale la Grecia non offriva modello; ma non sarà troppo ardito il supporre che al parere di Varrone le opere Policletee non avevano che poco del cosidetto idealismo. Ed infatto, guardando il profilo dell'Amazzone, ognuno lo

stimerà se non individuale, certo però assai differente da quello che suol chiamarsi ideale. Val meglio però di tralasciare siffatti termini generali non troppo chiari, e di notare che la linea del profilo della donna è di particolare momento, in tanto che offre l'indizio il più manifesto che la statua appartiene al numero di quei monumenti i quali negli ultimi anni con ragioni divenute sempre più stringenti sono stati riferiti all'arte del sommo scultore argivo. Non sono io il primo ad osservare che nel profilo e nel prospetto di faccia le teste di quelle statue hanno altrettanta omogeneità fra loro, quanto sono diverse dal tipo delle teste attiche; siccome però si vedono esposti qui due campioni delle due scuole, vorrei invitarvi a farne confronto. Vedrete subito che la differenza sta massimamente nella qualità dell' angolo formato dalla linea della fronte con quella del naso. Essendo alquanto sporgente il naso della testa argiva, ragione vuole che pure le parti sottoposte del viso non solo si spingono per dir così innanzi, ma prendono anche uno sviluppo proporzionato. Aumentandosi perciò lo spazio frapposto fra il mento e la linea degli occhi, naturalmente i contorni delle guance si prolungano. Al contrario nel tipo attico la linea della fronte si continua quasi senz' angolo in quella del naso e la parte inferiore della faccia, spinta piuttosto indietro, forma un ovale più pieno e corto. Si concederà che la testa argiva è di forma meno unita e forse meno bella, ma più energica e possiamo dire più adatta all' idea d' una eroina guerriera, come è l'Amazzone. Sarebbe abusare troppo della vostra pazienza, se volessi con un riscontro dettagliato far osservare che non solo nella faccia, ma nell'intero concetto del tipo proposto l' energia e il carattere quasi virile spicca con forza più alta che nell'altro dell'Amazzone

creduta Fidiaca. Ma prima di terminare, non posso far a meno di dire che, vista l'importanza ed il valore delle qualità indicate or ora nel rappresentare un'Amazzone, non dubito di preferire il tipo della statua di Berlino a quell'altro. Se dunque il parere esternato intorno agli artisti ha colpito nel segno, siamo d'accordo pure col risultamento del concorso riferito da Plinio il quale dichiarò l'Amazzone di Policleto superiore perfino a quella del sommo Fidia. Nè mai si potrebbe raggiungere una gloria artistica più alta di quella onde stimiamo degna l'originale di cui la statua proposta è ammirabile riproduzione [1].

A. Kluegmann.

OSSERVAZIONI SOPRA LE BASI TRIANGOLARI DEI CANDELABRI ANTICHI.

(Tav. d'agg. M.)

Quantunque i celebri candelabri Barberini, conservati ora nella Galleria delle statue in Vaticano, si trovino già in parecchie opere raffigurati [2], nondimeno abbiamo stimato utile di pubblicarli nuovamente sulla tav. d'agg. M secondo accurato disegno preso da un punto che sia adattato a far spiccare in maniera nuova la bellezza di sì insigni monumenti. Avremmo voluto aggiungervi il disegno d'un'altra bella base di

[1] Sulle differenze fra le teste delle due scuole si confronti principalmente quello che ne dissero Schöne *(Bull. d. Inst.* 1866 p. 70) e Kekulé *(Jahns Jahrb.* 1869 p. 84). Quanto ha scritto in proposito il Conze *(Beiträge z. Gesch. d. gr. Pl.* p. 5 sgg.) mi pare meno probabile.

[2] p. e. *Raccolta Cavaceppi* III 58. 59; *Museo Pio-Cl.* V. tav. 1. 5.

candelabro, ora nel palazzo Lorenzano in piazza Tartaruga in Roma e fin qui conosciuta solamente da descrizione dei sigg. Benndorf e Schöne [1], ma il possessore non si è compiaciuto di corrispondere al nostro desiderio credendo egli probabilmente che più si divulghi la conoscenza d'un monumento, più se ne diminuisca il valore.

Il fatto che la base triangolare vien con evidenza preferita dagli scultori antichi alla base quadrangolare e ad ogni altra forma, si spiega primieramente dalla circostanza che i tre piedi di essa riposano con sicurezza sopra qualsivoglia piano orizzontale, laddove la base quadrangolare non starà ferma, se i quattro piedi non si trovano in uno stesso livello. In paragone poi delle forme grosse e pesanti della base quadrangolare o rotonda la triangolare ha il pregio di maggior grazia e leggerezza. Un terzo punto che parla in favore dell'ultima, sta in stretto rapporto colla quistione da che parte essa voglia essere veduta. Chiunque guarderà i candelabri Barberini nelle pubblicazioni sopra citate o nelle opere del Bouillon e del Piranesi [2] e vi osserverà il tronco magnifico e riccamente ornato e poi la base posta in maniera che se ne vegga uno solo lato, avrà senza dubbio l'impressione di sproporzione, ed in confronto di quelle foglie di marmo intagliate con tanta finezza e che quasi spuntano profusamente dall'albero vivo, la base, quantunque adorna di graziosi rilievi, gli sem-

[1] *Die Bildwerke des Lat. Museums* p. 326.

[2] Bouillon *Musée des antiques* III candélabres tavv. 1-3. Piranesi *Vasi, candelabri* ecc. I 50. Egli è vero che il candelabro sulla tavola 51 della stessa opera di Piranesi è rappresentato in prospettiva, ma esso non è posto così come sulla nostra tavola d'agg. M, vedendosi cioè sui lati della sua base Minerva e Venere, non Marte e Venere che sono da contrapporsi a Giove e Giunone sulla base dell'altro candelabro (v. in appresso).

brerà sconvenevolmente trascurata ed appena sufficiente a reggere sì grande peso sovrapposto. All'incontro in qual maniera si possa cambiar l'aspetto dei candelabri in favore dell'idea generale, lo dimostra la nostra tavola d'aggiunta M. Essi vi sono posti di guisa che offrano due lati all'occhio dello spettatore e mentre il cantone sporgente, in accurata corrispondenza colla direzione verticale del tronco, già per essere più avvicinato allo sguardo fa l'impressione di maggior resistenza, le rappresentazioni scolpite sui due lati attigui, ora visibili, compensano alquanto la ricchezza della parte superiore altrimenti troppo sopraccarica [1]. In tal modo si manifesta l'idea d'un organismo naturale ed ecco la ragione, perchè nei migliori tempi dell' arte antica gli scultori si servivano con predilezione della base triangolare. Il concetto è concepito con quello spirito che ci permette d'annoverare questi candelabri alle opere più cospicue della scultura greca.

Mi dispenso dall' allegare tutti i rilievi e pilastri antichi con rappresentanze di candelabri affine di provare ciò che quì ho brevemente accennato [2]. In quanto però specialmente ai candelabri Barberini, non voglio lasciar d'osservare che dal modo con cui essi sono disposti nella nostra tavola, riesce un bel contrappo-

[1] In ugual maniera sfavorevole come nelle pubblicazioni, si presentano gli originali nella Galleria delle statue e i gessi nella villa Medici sul Monte Pincio. In caso che i candelabri si mettono dinnanzi ad una parete, come occorre nei detti luoghi, un lato della base deve essere parallelo alla parete. L'armonia architettonica che in simili circostanze ne risulta, è anch' essa una conseguenza della nostra teoria.

[2] Bouillon l. c. III ornements tav. 12. Clarac *Musée des sculptures* II tavv. 130, 137, 141, 163, 167, 172, 193, 257. Piranesi l. c. II 96 A (vi sono alcuni candelabri disegnati in prospettiva, perchè sono presi da diversi rilievi antichi) 200. – Chiunque esaminasse i belli frammenti di architettura del Museo Lateranense, vi troverebbe, p. e. nella 2. 4. e 9. sa-

sto delle divinità raffigurate sulle basi, cioè di Giove e Giunone sulla prima e di Marte e Venere (Spes) [1] sulla seconda: sui lati aversi poi veggonsi Mercurio e Minerva. - Come si sa, i due monumenti in discorso furono disotterrati fra le rovine della villa Adriana a Tivoli. Se essi originariamente fossero ideati l'uno in rapporto all'altro, ovvero se ne esistessero quattro con rappresentazioni delle dodici divinità olimpiche, non si può giudicare. Comunque sia, le basi dei due candelabri sono della stessa grandezza ed ornate degli stessi intagli ammirabili per la loro sottigliezza nè una lieve differenza nei tronchi impedisce, a mio avviso, di supporre che essi da principio sieno stati una coppia [2].

F. Schlie.

---

la, alcuni eccellenti pilastri con rappresentanze di diverse basi, tutte scolpite in prospettiva. Cf. Benndorf e Schoene l. c. nn. 189. 293. 344. 356. 460. - Riguardo a questo punto sarebbe non meno interessante un esame oculare di parecchi sepolcri illustri del medio evo, p. e. nella chiesa di S. Maria del Popolo ed in altre chiese di Roma. - Una raccolta di belle basi triangolari v. presso Benndorf e Schoene l. c. p. 326 ss. Valentinelli *Catalogo del Museo Marciano* nn. 68. 70.

[1] Cf. Aldenhoven *Annali* 1869 p. 108 ss.

[2] Riguardo all' uno dei candelabri Barberini in gesso nella villa Medici, cioè a quello disegnato sulla nostra tavola M a sinistra di chi guarda, ho da osservare che immediatamente sotto la bella tazza che fa capo di tutto l'ornato, si mira un piccolo membro ben ornato del tronco che manca all' originale vaticano, come lo vedrà chiunque confronterà tutt' e due. Egli non mi è stato possibile di conoscere la ragione di questa differenza fra l'originale ed il gesso.

PARIDE RICONOSCIUTO SU D'UNA TECA DI SPECCHIO

(tav. d'agg. N)

Nell'adunanza dell'Instituto de' 15 gennaio (*Bull.* 1869 p. 16 ss.) ho dato ragguaglio d'una teca di specchio, già della collezione Campana, ora in possesso del sig. Capobianchi a Roma, e disegnata sulla tavola d'agg. N. Mentovo qui gli esemplari finora conosciuti: 1. Bartoli *sepolcri* 97* (disegno inverso da sinistra a destra). — 2. Gerhard *etr. Spiegel* I t. XXI 1, già del sig. Baseggio a Roma. — 3. De Witte *Cab. Beugnot* (1840) n. 390. — 4. Dubois *Cab. Pourtalès* p. 119, 640. — 5. Coll. Kestner, ora in Hannover, *Bull.* 1844 p. 93, *Arch. Ztg.* II p. 349. — 6. *Museo Campana*, bronzi n. 10, a Parigi al dire di Gerhard l. c. III (vol. II p. 231). — 7. Collezione Meester de Ravestein *Bull.* 1849 p. 8, *Arch. Anz.* 1859 p. 12. — 8. Il nostro esemplare inciso sulla tav. d'agg. N. Se questo sia identico con quello del n. 6, non ho potuto verificare.

In quanto alla spiegazione ripeto qui con poche parole e con qualche modificazione ciò che ne dissi nell'adunanza sopra lodata:

Sul bassorilievo di questa teca si vede un giovane vestito di clamide e tenente nella destra una spada, nella sinistra una palma, il quale posa il ginocchio sopra un altare. Vien perseguitato da due figure, a sinistra cioè di chi guarda da un guerriere armato di elmo, scudo e spada, a destra da una donna a capelli sciolti che alza una bipenne. Siffatta rappresentanza non venne mai giustamente illustrata, finchè lo Jahn

coll'ajuto d'alcune urne etrusche ne diede la vera spiegazione riferendola al mito di Paride *(Arch. Beitr.* p. 344), esitando però di dare un nome certo alla donna armata. Io ho proposto di nominarla Cassandra che con un altro suo fratello perseguita Paride: rappresentanza da me ravvisata sopra molte urne etrusche *(Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etrusk. Aschenkisten* p. 11 ss.). V. pure il racconto relativo a cotesta scena presso Igino *fab.* 91 e presso Apollodoro III 12,5,9. Intanto sulla nostra teca non si offre tutta la favola, ma una scena abbreviata, essendovi ommesse le figure di Venere, Priamo ed Ecuba e restandovi soltanto le figure di Paride, Deifobo e Cassandra, laddove sulle urne etrusche riferibili allo stesso soggetto si mira una scena grandiosa la quale descrivesi colle parole seguenti:

Nel momento in cui Paride vittore nei giuochi funebri è perseguitato da' suoi fratelli invidiosi, posa il ginocchio sull'altare di Giove ἑρκεῖος, manifestandosi come figlio di Priamo, e mentre a lui sovrasta la morte per le mani di sua sorella Cassandra furente e presaga di tutte le tristi *fata Trojana*, accorrono frettolosi da una parte Venere come protettrice del bel pastore, e dall'altra parte Ecuba e Priamo in mezzo ai combattenti fratelli, e per la volontà della dea il figlio del re ritorna nella casa dei suoi parenti, senza che lo impediscano i vaticini dell'infelice profetessa Cassandra.

Fr. Schlie

LA LUPA ROMANA SU MONUMENTI

(cf. Ann. 1868 p. 121 sgg.)

Monumenti sepolcrali

(tav. d' agg. O.)

Fra i monumenti destinati ad uso sepolcrale sono dell'infimo ordine le lucerne fittili su cui qua e là s'incontra l'immagine della lupa lattante. Solamente due del tutto concordi trovate nelle vicinanze di Roma mi sono venute sott'occhio. La rozzezza della immagine dimostra un' epoca assai tarda e sepolcri volgari senza fasto. Queste immagini di lucerne provano la diffusione del nostro gruppo anche sui monumenti lapidarii fino al tempo più tardo. Come in generale il maggior numero delle rappresentazioni sul ucerne, esse sono una replica concisa e semplificata dei monumenti sepolcrali più grandi e più ricchi di scene, e per ciò sugli esemplari della nostra immagine non si trova traccia di simbolismo funerario congiuntovi, e questo è il campo dei monumenti dai quali deve desumersi l' idea dell' antichità. Noi ce ne serviamo primariamente per rifiutare alcune spiegazioni che derivano dal modo di osservare il mondo sepolcrale secondo la nostra odierna archeologia. Il carattere puramente decorativo la cui valutazione, nel più lato senso esclude il supposto di un pensiero espresso per immagine e che si presta all' interpretazione, non è del tutto d' ammettersi come fondamento alla spiegazione dei monumenti. Esso non è la origine delle rappresentanze sepolcrali, ma appartiene ad un secondo periodo della loro storia, e segnala la decadenza di un vivo intendimento; sorte di ogni espressione simbolica la la cui conservazione e nel progresso dei tempi e delle idee è trasmessa alla tecnica artistica e spesso perfino meccanica. Questa decadenza che non sempre è compensata da un ingrandimento della forza creatrice nelle forme, ma che quasi sempre porta a stabilire una data maniera, e così lo sviluppo di un ricco stile ornamentale, suppone una durata sì lunga di lavoro intellettuale e materiale che non può rimproverarsi alla immagine della lupa lattante. Contemporanea all'origine dell'impero questa immagine entra nel mondo sepolcrale ro-

mano, non come geroglifico sepolcrale tradizionale, ma come del tutto nuova, e così gode il privilegio della gioventù sulla più gran parte delle immagini tolte dal mito greco, e del pensiero congiuntovi, che la vivifica. A ciò si aggiungono le varie combinazioni ed idee accessorie dei monumenti enumerati. L' uso libero e calcolato dell' idea riceve da questo una prova, che non si avrebbe dalla semplice ripetizione di uno stesso cerchio d' immagini. Finalmente il monumento di Aventico prova che pur nel secolo quarto non fosse cominciato il periodo di un impiego casuale decorativo. Non ci abbandoniamo dunque a questo facile proponimento ed esaminiamo, se sia possibile di applicarne un'altro. Secondo questo l'immagine sepolcrale della lupa lattante non è più una vuota forma priva di ogni pensiero, anzi le si attribuisce una determinata significazione inchiusovi sempre un rapporto politico. A prima vista questa osservazione sembra preferibile per un intrinseca probabilità. Chè se non può negarsi essere stata la stessa rappresentazione, come si trovò nei monumenti pubblici, trasmessa in quelli sepolcrali, sembra pertanto non potersi rifiutare la conclusione che coll' immagine tradizionale passasse pure sulla nuova classe di monumenti il tradizionale significato. Tuttavia questa logica è respinta dai monumenti esistenti. Nessuna delle relazioni politiche immaginabili nelle lapidi sepolcrali di persone private può resistere alla prova dei pochi esempi conservati. La indicazione dell' origo del godimento della civitas romana, della partecipazione alla gloria dell'impero dominante nel mondo potrebbe giustificare l'immagine della lupa lattante per personaggi eminenti, ossia per coloro che in qualunque carriera dedicarono la vita a servizio degl'interessi pubblici. Innanzi però alle modeste pietre sepolcrali delle persone dipendenti, tale supposizione non ha diritto alla nostra attenzione. Tanto più è innammissibile sulla tomba di uno schiavo come quel Mystius che incontrammo al N. 5. del nostro elenco (v. Ann. 1868 p. 426). A questa confutazione si aggiunge una seconda. Dal punto del pensiero politico non possono spiegarsi le rappresentazioni funebri annesse alla lupa lattante. Quale è il significato della sua congiunzione coll'orrendo Cerbero, quale colla civetta amica della notte? Difficoltà più grandi offrirebbe la equivalente riunione della nutrix bellua colla cerva lattante e coi piccoli uccelli. In questi due espressivi simboli, ogni relazione politica è a tal segno abbandonata, che anche per la lupa non può ritenersi un ca-

rattere storico. Fuori dell'origo romana solamente la concessione colla casa imperiale potrebbe aversi a calcolo. Dovremo dunque pensare alla lupa Augusta? Ma tal supposizione limiterebbe la nostra immagine sepolcrale alla numerosa classe dei schiavi e liberti imperiali, e così sarebbe in contradizione coi monumenti che ci rimangono, perchè fra questi solo due appartengono a' liberti d'un imperatore, o d'un membro della casa imperiale. Finalmente se vorremmo ricorrere alla supposizione d'un omaggio adulatorio verso il simbolo della più alta maestà, e congetturare nella lupa una specie di ritardato indirizzo di devozione alla casa imperiale, messe da banda più grandi difficoltà e di carattere più generale, ci si opporrebbero Cerbero e la civetta colle immagini più pacifiche della cerva lattante e degli uccelli intenti a custodire il nido. Così ci si preclude ognuno di quei ripieghi che sembravano aprirci le varie combinazioni d'un'idea politica nei monumenti di pubblica destinazione, e giungiamo finalmente alla persuasione, che i monumenti sepolcrali hanno preso dal cerchio politico l'immagine tradizionale, ma non egualmente la tradizionale idea politica. Fissando questo risultato puramente negativo comincia la parte positiva più difficile del nostro problema, nella quale non ci occuperemo più di respingere spiegazioni insostenibili ed accomodate ad uno studio leggiero di singole lapidi, ma bensì di uno sviluppo profondo del vero pensiero sepolcrale secondo i monumenti conservati. Il desiderio di persuasiva chiarezza c'impone la separazione di tre punti di vista, la cui preliminare indicazione ci costringerà col lettore ad un'ordinata sequela di pensieri. Prima contempliamo la stessa immagine sepolcrale guidati dalla persuasione fondata sopra una reiterata osservazione, secondo la quale il linguaggio figurato sepolcrale dell'antichità, è avezzo e capace di esprimere il centro della sua idea in una maniera semplice e nello stesso tempo eloquente. Quindi segue lo sviluppo di quel cerchio d'idee più generali, cui appartiene quella riconosciuta nella lupa lattante. Lo scopo di questa seconda disquisizione è di assegnare al parziale la giusta posizione nel totale; ed anche qui ci guiderà la ripetuta osservazione, secondo cui le idee sepolcrali dell'antichità sono poco numerose, ma le forme figurative sovente inesauribili. Finalmente al terzo la nostra indagine passerà alle immagini funerarie congiunte colla lupa, e proveremo dal linguaggio di queste varie rappresentazioni che la spiegazione della im-

magine principale sia giusta. La relazione di questa ultima parte colle altre due può paragonarsi con quella delle congiunzioni variabili delle parole rispetto al loro significato. Prima cerchiamo di stabilir questo, poi di trovare la serie dei sinonimi, e finalmente di capire l' ingresso in un più ampio rapporto.

1. Per avvicinarci alla prima delle nostre proposizioni prendiamo in ajuto una finzione ed immaginiamoci un uomo che senza alcuna cognizione del mito sull'origine di Roma contemplasse l' immagine della lupa lattante nel Palatino o sul Campidoglio ovvero ovunque la vedesse collocata, e che cercasse di spiegarne l' impressione ricevuta. Certamente costui farebbe rilevare sopratutto il contrasto della innata ferocia della bestia colla miracolosa domazione della sua sanguinaria natura, e scorgerebbe la soluzione di quell' enigma dal potere dell' istinto materno che tutto vince. Dall' altro lato la sicurezza dei fanciulli, la lieta confidenza infantile non lo colpirebbero meno, e finalmente la coppia umana sul seno della fiera gli piacerebbe come espressione d' un inaspettato soccorso pietoso dato alle vittime d'un fato nemico. Secondo ciò tutta la rappresentazione gli sembrerà un'immagine dell' amor materno che ne sorpassa ogni altra in energia e varietà dei suoi rapporti. Noi dobbiamo segnalare questa spiegazione come la più naturale dirimpetto a quella storico-politica e scorgere nella propagazione di essa un effetto della crescente trascuraggine del tradizionale sentimento politico romano. Il tempo dell'imperialismo ha esteso questa idea storica ad un'idea generica umana ed ha introdotto nel mondo sepolcrale l' immagine spogliata delle sue relazioni politiche. Nessuno dei monumenti enumerati appartiene alla repubblica. Essi sono tutti prodotti del posteriore periodo politico che spense l'antico romanismo e l'alterigia popolare. Anche le vediamo principalmente collegate con nomi di tali persone che erano di origine straniera e dopo la manumissione appartenenti solo allo stato romano per la esterna collegazione di diritto. A queste il concetto generico e naturale stava più vicino di quello dello stato romano, il quale concetto, come abbiamo veduto nella prima parte, si era del tutto identificato coll' imperialismo. Da questo punto di vista si spiegano alcune cose che senza esso rimarrebbero del tutto inosservate: primieramente la già osservata limitazione della nostra immagine sepolcrale alla classe dipendente, anzi infima del popolo,

circostanza che sarebbe incompatibile col mantenimento dell' antico senso politico; inoltre il rimpiazzo o la congiunzione dell' immagine della lupa lattante con altra equivalente rappresentazione presa da altre scene. Così accanto alla lupa abbiamo trovato la cerva lattante con Telefo, la capra col fanciullo Giove, e così, con un allontanamento sempre progressivo dalla storia e dal mito, la giovane cova d' uccelli, come pure incontriamo sopra molte pietre sepolcrali la capra che nutrisce la sua prole. Questa surrogazione di rappresentanze manifesta in modo convincente la progressiva tendenza al puro naturalismo, ed insieme agli altri già esposti modi di esprimere l'idea della maternità, spiega come divenisse relativamente raro l' uso della lupa lattante. La predilezione per tali rappresentazioni va di pari passo col naturalismo che pure in altri rami della vita, e specialmente in quello del dritto si manifesta vittoriosamente fin dall'origine dell' impero, e diventa così la espressione non spregievole del possente sconvolgimento effettuatosi a poco a poco nello spirito romano. La terza cosa che possiamo spiegare, si riferisce al nuovo significato che è annesso ai gemelli della lupa lattante. Anche qui l' idea storica dei fratelli nemici cede ad un'altra idea puramente naturale. Il dualismo indica ormai solamente una indeterminata pluralità di figli che l'inesauribile amor materno può pienamente appagare. Perciò la lupa coi gemelli si adatta principalmente per ornare quelle pietre sepolcrali che portano una pluralità di nomi, o sono dedicate ai mani d'un luogo sepolcrale più vasto. Citiamo a preferenza degli esempi che offrono i nostri enumerati monumenti, quella pietra sepolcrale della Villa Albani (Ann. 1868 p. 425 n. 4). Persone unite col vincolo di affetto e parentela appariscono qui congiunte per mezzo dell'immagine della lupa lattante cui corrisponde quella dei due delfini con fanciulli che li cavalcano. La stessa duplicità col medesimo significato di pluralità s'incontra sul cippo Chiaramonti (Ann. 1868 p. 427 n. 8, tav. d'agg. OP n. 3) ove due geni stanno sul dorso dell'ippocampo. All' opposto vediamo sopra due lapidi (Ann. 1868 p. 426 n. 6. 7, tav. d'agg. OP n. 2) solo un fanciullo sotto la lupa. L' iscrizione del n. 6 del nostro elenco dato negli Annali dell'anno passato mostra che con questa modificazione della rappresentanza il fratello superstite voleva esprimere il suo dolore per la morte del fratello, la quale scioglieva il più intimo legame di parentela. Perchè il fanciullo

rappresentato corrisponde al defunto Euporo, già passato a novella vita; il mancante corrisponde al superstite Achille. È chiaro che ogni vincolo di sangue o d'amicizia poteva compiacersi di simile rappresentazione, e che appunto per ciò l'urna n. 7 ancora non munita d'iscrizione, si prestava a tale scopo. Già nella prima parte abbiamo indicato come in monumenti destinati ad esposizione pubblica la coppia dei gemelli fondatori della città serve quale emblema di stretto legame fraterno. I due figli di Agrippa, gli Ogulnii stessi figurarono come gemelli lattanti dalla lupa. Più tardi i coimperatori sono così espressi, ed i fondatori della Città sono sostituiti dai Dioscuri quali emblemi divini dell' amor fraterno pronto a partecipare ogni sorte [1]. Già in questi esempi ed avvenimenti è ignorata la inimicizia fra Romolo e Remo che il mito storico ci presenta nella loro adolescenza. Le prime testimonianze però di un perfetto abbandono dell'idea storica ci offrono gli accennati monumenti sepolcrali i quali sanno di presentare allo sguardo l'amor fraterno anche al di là dei *limina fati* mediante una spiritosa modificazione dell'immagine tradizionale. Delicate allusioni di questa natura sono favorite dall' antichità, per quanto esse pur si sottraggano alla intelligenza di coloro per i quali non furono destinate. Perfino l'unione dei nomi sulla pietra sepolcrale è concepita quale espressione dell'amore del superstite verso il defonto amico:

inque sepulcro
si non urna, tamen junget nos littera; si non
ossibus ossa meis, at nomen nomine tangam [2].

Dall' applicazione della immagine sepolcrale della lupa lattante or ora accennata conosciamo in modo evidente il passaggio del concetto politico a quello meramente naturale. Non apparisce più nell' immagine tradizionale il mito della fondazione di Roma, ma l' espressione del più alto amore, cioè un pensiero che parla ad ogni anima umana. Quindi non è cam-

[1] Plutarco accenna spesso a questi emblemi nella sua opera sull'amor fraterno che io reputo una delle più belle di questo amabile e spiritoso scrittore. Come paralello all'offizio comune degli Ogulnii può servire Lucullo il quale, secondo la testimonianza dell' accennato scrittore, non volle accettare alcuna carica prima del suo fratello minore; per la qual cosa il popolo lo scelse, nella sua assenza, insieme col fratello per edile curule: *vita Luculli 5.*
[2] Ovid. *Metam.* 11, 706.

biato il motivo della rappresentazione sulle tombe. Essa rimane costantemente fedele al tipo che ci descrivono Ennio, Ovidio e Vergilio, mentre, come sopra vedemmo, se ne scosta in alcuni monumenti di pubblica destinazione.

2. Dobbiamo ora in secondo luogo indagare il rapporto in cui al tempo dell' impero sta il significato fondamentale della nostra immagine colla generale idea sepolcrale. Se la lupa lattante coi gemelli è una speciale ed energica espressione delle premure materne, allora si offre più seriamente la questione quale sia il rapporto dell' amor materno colla sorte dei defonti; ed a questa quistione appunto non si può rispondere in modo soddisfacente, altro che ritornando ad abbracciare con un giusto ed ampio concetto l' antichità. Abbandoniamo dunque per un momento l' immagine romana per scrutare l'idea d' una divina maternità che aspetta i defonti unita alle rispettive conseguenze; torneremo quindi coi risultati ottenuti nuovamente all'oggetto dei nostri studii.

Questa parte del nostro compito ci diviene molto facilitata per le communicazioni di uno scrittore, il quale benchè contemporaneo dell'imperatore Giustiniano, pure è di particolare importanza per conoscere l'antichità romana. Giovanni Lido [1] esprime meglio di ogni altro antico autore il pensiero dei pagani che il morto entri una seconda volta nel seno della madre e mediante una seconda nascita ridivenga bambino. Nello stesso tempo egli fa spiccare una conseguenza di questa idea fondamentale. Osserva che « come il bambino nel seno materno non abbisogna di altro nutrimento ma vive solo del sangue della madre, così ai defonti non si offriva alcun dono nel primo anno della loro morte, perchè si credevano nascosti nel seno materno della natura (ὥσπερ ἐν μήτρᾳ παρὰ τῇ φύσει λανθάνουσιν). Le offerte, latte, sangue, pani, vino conchiglie e cose simili dovevano servire per ristoro dei Mani. » Molte scoperte di sepolcri altrimenti enigmatici ricevono da questa testimonianza una sorprendente intelligibilità. La μήτρα stessa fu trovata sovente imitata in terracotta. Non solo la κτεὶς femminile [2], ma incontriamo spesso il seno pregnante, il βρέφος ἐν τῇ μήτρᾳ παρὰ τῇ φύσει λανθάνον, nei sepolcri dell'Italia inferiore e dell'Etruria e perfino più spesso

[1] *de mensibus* 4, 42.
[2] Esempi raccolti da Bachofen *Das Mutterrecht*. Vedi regist. s. v. κτείς.

del fallo il quale non è raro [1]. Questa espressione, fra tutte la più sensuale della maternità partorente, ottiene da altre rappresentazioni un giusto e conseguente seguito. Dal fanciullo ancora immaturo, nascosto nel seno della madre natura, si sviluppa col progresso del tempo il lattante che allora non vive più del sangue, ma sostiene la sua giovane esistenza dalla pienezza del seno materno. Questo primo grado di vita ci venne rappresentato nei monumenti in concetti svariatissimi. Noi troviamo bambini in fasce di terracotta [2], ma pure lattanti giacenti in culla [3], talvolta in pluralità, e per lo più dolcemente dormienti come si addice ai bambini. Altre e numerose terrecotte pongono il fanciullo al seno della madre, o lo fanno riposare bene involto sotto la sua sopraveste di lana, di modo che solo la testina del neonato è visibile, talvolta espressamente rappresentata senza capelli [4]. Questa collegazione della genitrice colla prole offre le più ricche varianti. Ve n'ha fra loro alcune che si sforzano di dare all'amore materno una espressione il più possibile marcata. Troviamo due fanciulli ognuno ad una poppa, o anco circondando in più gran numero la madre: immagine della inesauribile devozione materna che dedica il suo affetto contemporaneamente a tutti i suoi figli. Si verifica anche in altre espressioni l'idea fondamentale di Giovanni Lido, per esempio nei numerosi giocatoli che dai sepolcri d'Italia sono passati in tutti i musei ed in ricchezza d'invenzioni sorpassano i celebri fabbricati di Norimberga. Già da lungo tempo gli archeologi hanno riconosciuto questo fatto, senza però incaricarsi della sua causa o domandarsi qual rapporto possa avere coll'idea sepolcrale. Si tralascia pur troppo spesso di osservare che in questi *ludiera* si scelgono oggetti di noto

[1] Fra queste merita speciale menzione l'utero gravido, al quale è posto accanto un piccolo e vacuo utero che io posseggo, inoltre l'utero gravido col fallo aggiuntovi, ed infine l'utero entro cui è raffigurato il fecondante principio virile. Questi due ultimi esemplari li vidi presso il signor Prospero Biardot, 21 rue S. Benoit a Parigi. Non vogliamo più discutere sui simboli del seno materno, come fagiuoli, noci ed altri frutti con guscio che spesso s'incontrano nei sepolcri.

[2] Uno di questi in grandezza ragguardevole è venuto a Parigi colla collezione Campana; un altro provveniente da Caere lo possiede il pittore Benelli a Roma.

[3] Esempi di questi sono nella collezione del pittore Brühls, e particolarmente in quella del sig. Prospero Biardot, ove pur si trova la culla con tre fanciulli dei quali due giacciono supini.

[4] come in una bella terracotta sepolcrale di Ardea che posseggo.

significato sepolcrale, come p. e. i giocatoli del giovane Dioniso consistono nei più celebri simboli del culto dei suoi misteri [1]. I crepitacula crepundia tintinnabula che tanto spesso incontriamo, meritano particolare menzione. Un posteriore, ma ben informato scrittore [2], gli dà uno speciale rapporto coll'addormentarsi dei fanciulli e completa così la immagine della vita del neonato. Se non erro anche un'altra classe di oggetti sepolcrali cade sotto il nostro punto di vista. Numerose sono le immagini dell'inesplicabile ed indefinibile pulcinello che noi troviamo nei sepolcri ed anche appeso alla volta, ovvero nelle immagini di lampade a guisa di funambule e *boxer* [3]. Tale giocatolo è il prediletto compagno nella stanza dei fanciulli, sempre allegro, inesauribile in scherzi ed irresistibile asciugatore di lagrime nelle sofferenze della puerizia. L'Italia, il paese della storia più seria, che ha prodotto ogni tipo lasciando al nostro Nord solo la imitazione e lo studio, rallegra col pulcinello anche i sepolcri, affinchè egli diletti la seconda fanciullezza dell'uomo, come ne aveva rallegrato la prima. Anche varii tratti della vita giovanile si sarebbero prestati a caratterizzare il concetto sepolcrale. I scrittori ci danno alcune osservazioni che accennano a ciò. Ma le piccole terrecotte non si adattarono bene a tali rappresentazioni plastiche, e religione e costumi assegnarono ai vasi e sarcofaghi tutt'altra serie d'immagini funebri.

Ritorniamo ora dai fanciulli alla madre. Lorenzo Lido non le dà un nome particolare: μήτρα e φύσις gli bastano [4]. A tale generalità aderisce un poeta greco [5], il quale indica la maternità senza l'aggiunta di un nome come il più antico e migliore concetto. Che però la maternità fosse principalmente attribuita alla terra, è un concetto fondamentale del mondo antico da per tutto palese e riconoscibile in mi-

[1] Arnobio *adversus gentes* 5, 19. Clemente Alessandrino *Protrepticon* pag. 15 ed. Potter.

[2] Marziano Capella *de nuptiis Philologiae et Mercurii* 1, 7: *Tunc crepitacula tinnitusque, quis infanti somnum induceret, adhibebat quiescenti.*

[3] Tali esemplari si trovano nella mia collezione.

[4] secondo l'espressione d'Orfeo; v. l'inno orfico 10.

[5] Alexis presso Stobeo *Florilegium* vol. 3 p. 83 ed. Meineke.

glíaja di particolarità [1]. In conseguenza di esso ogni parto di donna è considerato come azione della madre terra, la mortale metra come rappresentante dell'immortale Tellus. Miti e racconti espressivi dei primissimi tempi [2], anzi la lingua stessa basa sopra questo concetto, a cui Platone seppe dare in varii passi una chiara espressione [3]. E come la prima, così è la seconda nascita. Lo stesso grembo che da se generò la vita, l'accoglie in morte per condurla, mediante una seconda azione, ad una novella giovinezza [4]. In tutto si ripete il processo naturale che diede esistenza al giovane, ma la maternità ritorna alla terra che l'aveva affidata alla donna mortale. Da ciò risulta una idea che in genere è di grande importanza pel mondo sepolcrale ed in specie per la giusta estimazione della nostra immagine sepolcrale. Tutti coloro che si maturano per una seconda giovinezza, sono prole di una stessa madre, sono fratelli e collegati da uno strettissimo vincolo d'una comune madre. Essi dunque si ameranno come tali, così conchiude Platone (*Repub.* III p. 414) e la simpatia di parentela fra i popoli ginaicocratici vien confermata dalla loro vita [5]. Dall'altro lato la

[1] Di queste particolarità in primo luogo rileviamo l'indicazione qui appropriabile di *γῆ κουροτρόφος* presso Pausania I 22, 3. L'espressione di Plutarco *De facie in orbe lunae 4*, la magnifica descrizione di Catone della sua gioja nell'osservare la misteriosa forza della madre Terra presso Cicerone *De senectute* 15, l'opinione di Epicuro sulla formazione degli uteri nella terra e conseguente generazione dei fanciulli presso Censorino *De die natali* 4 e finalmente Apulejo *De magia* vol. 2 p. 91 (ed. Bipontina) sulla identità della terra fertile colla madre feconda.

[2] La nascita dell'uomo dalla terra è secondo la credenza etrusca come il racconto di Tages ed il passo di Persio *Sat.* 6, 51 lo dimostrano; sulla qual cosa sono fondate le prerogative della donna presso questo popolo. Lo stesso pensiero serve di fondamento al racconto della semenza dei denti di drago; all'oracolo etolio presso Apollodoro II 8, 2; ed alla descrizione di Pausania VIII, 29, 3. *terrigenae* di Attica, Arcadia, Tessalia presso Censorino *dies nat.* 4.

[3] Menesseno e quindi Plutarco *Sympos.* II, 3: non la terra imita la donna, ma la donna la terra, e questo vale anche per gli animali femminili. Bachofen *Mutterrecht* p. 58.

[4] Varrone *de lingua latina* IV 10 ex Ennio: *haec enim terris gentes omnes peperit et resumit denuo*. Iscrizione nell'ipogeo degli Scipioni: *lubens te in gremium recipit terra*. Presso alcuni popoli barbari viene perciò dato al cadavere nel sepolcro la posizione del fanciullo nel seno materno, dai Pitagorici poi si seppellisce in vasi di terra.

[5] Bachofen *Mutterrecht* registro s. v. *Mutter*, *Grund der verwandschaftlichen Gesinnung*, *der allgemeinen Brüderlichkeit*. Lo stesso *Das Lykische Volk* Friburgo in Breisgau 1862 p. 38-40.

madre terra abbraccierà senza distinzione con eguale amore tutte le generazioni di donne mortali; la qual cosa è fatta risaltare con particolar vigore dalla immagine sepolcrale della lupa. Il mondo dei morti con tutto ciò che racchiude, è dunque un regno di amorosi fratelli, una sola covata, un nido d'uccelli. Noi troviamo queste due immagini sopra i monumenti sepolcrali, la prima però esclusivamente sopra lampade [1], mai sopra urne e sarcofaghi. La moltiplicità dei pulcini, più che i gemelli lattanti la lupa, manifesta chiaramente questo lato suespresso della maternità, la quale cura con eguale amore tutto ciò che è rinato da lei ed esclude ogni differenza. Imperciocchè la stessa debolezza della nascente creatura avviva e raddoppia il suo amore. Quando nessuno più difende e protegge, rimane essa fedele in ogni circostanza e con sempre eguale abnegazione. Essa ama quando altri odiano, e salva coloro che le passioni umane vorrebbero distruggere. Così tutto quello che l'amore materno della donna mortale riunisce in se, ritorna perfetto in questa seconda divina maternità: pensiero al quale Plinio (*nat. hist.* II 63) fra gli antichi seppe dare la più bella espressione nel suo sublime panegirico della terra: *Sequitur terra cui uni rerum naturae partium eximia propter merita cognomen indidimus maternae venerationis. Sic hominum illa ut caelum Dei, quae nos nascentis excipit, natos alit semelque editos sustinet semper, novissime complexa gremio jam a reliqua natura abdicatos, tum maxime ut mater operiens* [2], *nullo magis sacra merito quam quo nos quoque sacros facit, etiam monimenta ac titulos gerens nomenque prorogans nostrum et memoriam extendens contra brevitatem aevi, cujus numen ultimum jam nullis precamur irati grave, tamquam sciamus hanc esse solam quae nunquam irascatur homini.* Plinio segue fino alla tomba l'espressione dell'amore materno che rende all'uomo sacrosanto il nome della terra, e mostra allora che esso si aumenta pel bisogno e l'abbandono della morte.

Benchè qui non si tratti della seconda nascita nè della seconda fanciullezza, pure si conosce quanto intimamente questa idea ulteriore si colleghi con l'idea fondamentale della

[1] Due esemplari sono in mia proprietà.

[2] In conformità a questo sono considerate come espressione dell'amor materno le piante rampanti che abbracciano le pietre sepolcrali ed hanno una sì gran parte nella decorazione delle camere mortuarie.

maternità della terra e della pienezza del suo amore [1]. Antichi monumenti hanno vestito questa idea del rinascimento in altre forme. Noi vediamo rimpiazzato la μήτρα ora dall'ovo, ora dal vaso di cenere, e colla uscita del fanciullo da questi è raffigurata la seconda nascita. Un'immagine di lucerna della mia collezione è decisiva. Vediamo tre scene, una accanto all'altra, le quali s'illustrano scambievolmente. Come punto centrale del tutto abbiamo il neonato che esce dall'urna cineraria [2], come immagini laterali un bambino nelle fasce ed un bottone di fiore vicino a sbucciare, che indicano il rapporto della idea proserpinea di tutto questo concetto. Il rinascimento dall'uovo apparisce sopra un quadro vasculare di Vulci [3] il quale occupa fra i numerosi monumenti dell'ovo il primo luogo. Esso appartiene al ciclo delle immagini dei misteri orfico-bacchici e ci mostra qual concetto il dionisiaco culto della luce metteva allato al tellurismo demetrico. Quantunque in questi quadri la μήτρα sia rimpiazzata dall'urna di cenere e dall'ovo orfico, pure l'idea della seconda nascita dalla morte resta perfettamente la stessa. Il mondo sepolcrale è per quei popoli il regno di fanciulli innocenti e pacifici e l'arte decorativa dei sepolcri mediante plastica e pittura ha ragione, quando cerca con ogni mezzo di conservare ai monumenti sepolcrali la grazia propria della puerizia. Quale ricchezza d'invenzione non ci mostra l'assieme e l'aggruppamento di tutti quei bambini che noi arbitrariamente sogliamo chiamare ora Putti, ora Eroti, ora Amorini, ora Geni e nomi simili! O alati o senza ali essi, simili ad uccelli, saltellano fra l'intreccio delle frondi che adornano le volte sepolcrali, o ricevono nella loro fraterna unione un nuovo compagno, o si occupano in lavori ora più serii, ora più allegri, come quei dei campi, della vendemmia, della fabbricazione d'armi, scherzi con buffe maschere ed altri molteplici passatempi. Altri si affidano senza tema al dorso di veloce delfino tanto amico della età fanciullesca [4], o dell'ippocampo, o di altri simili compagni nel mondo dei tra-

[1] Per lo che la terra è riguardata come la implacabile vendicatrice del matricidio, come lo dimostrano i miti dei grandi matricidi Oreste, Alcmeone, e la storia di Nerone e della sua esclusione dai misteri eleusini: vedi *Das Mutterrecht* sotto questi nomi.

[2] come sulla gemma: Müller-Wieseler tav. 30 n. 333.

[3] *Annali dell' Istit.* XXII tav. d'agg. 4; inoltre il quadro presso Müller-Wieseler tav. 50 n. 628.

[4] Pausania III, 25, 5.

passati: accompagnati dalla propria ombra [1] traversano sull'urna delle ceneri le immense ed incognite acque: appariscono sui coperchi dei sarcofaghi come Geni dormenti, o scherzano mollemente con uccelli, con nidi, coll'oca e con simili animali riferibili a Bacco. Chi volesse esaurire tutto questo, dovrebbe volgere la sua attenzione ad una gran parte dei nostri monumenti sepolcrali, particolarmente sarcofaghi ed urne cinerarie, lucerne e terrecotte, e riflettere pure su quelle immagini che rappresentano, relativamente alla seconda nascita dell' uomo, la fanciullezza di Dioniso βιμάτωρ e la cura prestatagli dalla nutrice; ovvero scegliere per espressione della sempre identica idea il rinascimento dai calici dei fiori, nel concetto proserpinico. In tutti questi ornamenti sepolcrali domina il concetto del ringiovanimento della vita caduca, del ritorno alla beatitudine di una seconda giovanezza, del tramutamento del vecchio in un grazioso fanciullo, in una parola si vede insita l' idea di una vita futura, benchè corrotta dal sensualismo pagano. In tutto questo l'interesse della rappresentazione artistica va congiunto al concetto religioso che immagina e rappresenta questa metamorfosi del corpo ora più nella maniera demetrico-tellurica, ora più in quella uranico-bacchica. Noi troviamo sui sarcofaghi maschere sospese esprimenti età mature sotto le quali però scorgiamo in grazioso contraposto i gentili lineamenti della prima gioventù. L'arte si è servita di questo motivo anche fuori dei sepolcri, ma l'idea fondamentale è sepolcrale ed in rapporto intimo colla idea sopra sviluppata. Questo mostra la verità della nostra precedente osservazione la quale nel sommario di questo ormai finito trattato, accennava alla semplicità delle antiche immagini sepolcrali accanto alla inesauribile moltiplicità delle loro forme e del loro andamento artistico.

Quasi da per se stessa risulta ormai l'applicazione di questo generale concetto che abbiamo sviluppato sul modo di raffigurare la lupa lattante nei sepolcri. Di sopra riconoscemmo che il naturale significato di essa è l'amore materno; e questo stesso pensiero abbiamo ora scrutinato nel suo gene-

[1] Vedi l'immagine nella Gazzetta archeologica di Gerhard, nuovo seguito tav. 22 n. 9. - Gori *Musei florentini gemmae antiquae* vol. 1. tav. 77. Gorlée *pierres antiques* tav. 168, n. 234.

rale significato pel mondo dei sepolcri [1]. Come risultato di ambedue queste ricerche poniamo il fatto che la nostra immagine sepolcrale è da considerarsi solamente come una singolare espressione di una generica idea sepolcrale. Da questa ultima derivò quel concetto dell' immagine tradizionale che sacrificò del tutto l'idea storico-politica e ritenne in sua vece solo il significato meramente naturale; da essa debbonsi pure attingere le più precise spiegazioni dei singoli rapporti. Innanzi tutto ora apparisce nella sua vera luce l' immagine dei gemelli. Essa si rannoda in perfetta armonia alla idea del rinascimento dei defonti come fanciulli. Essa inoltre ci presenta il regno dei morti come una stirpe di fratelli collegati e custoditi da una sola madre. Questa offre il suo petto al frutto di un ventre straniero e ripete così l'idea generale secondo cui la madre divina rimpiazza la donna mortale. Quando tutto odia, essa sola ama; quando tutto medita distruzione, essa sola pensa a salvare. *A reliqua natura abdicatos tum maxime ut mater operiens,* così ci si presenta secondo l' idea generale la gran madre del sepolcro, così anche la lupa che allatta gli esposti. Abbandonato e senza ajuto, destinato alla distruzione è ogni uomo nella morte *solus, inops, exspes, leto poenaeque relictus,* idea del cui dominio ci fanno testimonianza anche altre immagini sepolcrali, che però ha ricevuto il suo più alto sviluppo dall' immagine dei fondatori della città abbandonati senza speranza. E da ciò inoltre ci si manifesta il significato del Cerbero a tre teste contrapposto alla lupa lattante. Imperocchè questo esprime particolarmente l'angoscia della morte, affinchè con eguale intensità spicchi l' idea di affettuoso ajuto e prossima salvezza. La chiara idea di questa doppia immagine si è che l'inferno non deve restar vittorioso, e la *fera mansuescere jussa* è per se stessa un' indicazione di tal conforto. Così l' applicazione della generale idea funeraria alla nostra immagine della lupa lattante mostra che in questa rappresentazione abbiamo innanzi a noi uno dei simboli funerari più espressivi, più ricchi di rapporti e nello stesso tempo più semplici ed intelligibili. Per sviluppare perfettamente l'unità della idea dobbiamo solo indicare i rapporti della lupa colla maternità, come ci si pre-

[1] Essi sono perciò sotto la particolare protezione delle divinità materne, ond' è che le multe inflitte per violazione di sepolcri, come dicono le iscrizioni, si pagano alla Magna mater: *Museum veronense* p. 59 n. 1. Gerhard *Metroon* tav. 4.

senta nei miti di Leda e della Cerere egiziana. Lupi, contro il loro istinto, accompagnano la madre dei gemelli della luce al luogo del suo sgravo [1], lupi accompagnano i sacerdoti al santuario di Demeter apportatrice di vita e di rinascimento [2]. Colle spiegazioni date nella prima parte chiarimmo quale sia il prossimo rapporto fra l'idea fondamentale della nostra immagine con quella mistica di Demeter da un lato e dall'altro fra i gemelli romani coi Dioscuri, finalmente fra il lupo colle forze della luce, in particolare con Apollo amico dei fanciulli [3], e con Marte [4]. Dalla qual cosa finalmente si spiega l'esistenza del lauro di Apollo sopra monumenti di pubblica destinazione.

3. Il significato funerario dei gemelli lattanti la lupa sui pubblici monumenti è stato ormai dimostrato tanto rapporto alle idee storiche e politiche, quanto rapporto ad una estesa idea funeraria dell' antichità e nelle sue varie e molteplici manifestazioni. E con ciò facilmente ci siamo fatti strada alla considerazione dei differenti rapporti in cui apparisce la nostra immagine funeraria sopra gli accennati monumenti. Due osservazioni generali debbono iniziare questa finale considerazione.

Primo: le rappresentazioni accessorie devono collegarsi, nella unità del concetto, alla immagine centrale ch'esse circondano. Il punto di vista artistico e la predilezione per le forme tradizionali, tanto giustificata specialmente dai monumenti sepolcrali, tanto meno fece valere la sua influenza nelle decorazioni monumentali, quanto più vivo rimaneva nella coscienza dei contemporanei il significato del quadro principale.

Secondo: la rimarcata unità dell'idea non consiste tanto nella ripetizione e riunione di rappresentanze sinonime, quanto nella persistenza e nello sviluppo ulteriore della idea centrale mediante una serie di nuove immagini che servono alla simbolica espressione di analoghe idee. Secondo questi principi le rappresentazioni accessorie si possono classificare in

[1] Menecrates presso Antoninus Liberalis *Metamorph.* 35.

[2] Erodoto II, 122.

[3] Il rapporto di Apollo filesio coi fanciulli è spiegato nello scritto sul popolo della Licia p. 36 secondo la sua relazione colla ginaicocrazia.

[4] Anche questo nel suo concetto fondamentale è una divinità della luce: Movers *Phoenizier.* I, 187 sgg., 364 sg., 340 sgg. Marte circondato di lupi si vedeva sulla via Appia secondo Livio XXII 10: *signum Martis Appia via ad simulacra luporum.* Sul monumento dei lupi a Lavinio e sul suo rapporto col fuoco vedi Dionisio di Alicarnasso I 59.

differenti gruppi. In primo luogo si offrono quelle immagini che rappresentano sotto altre forme l'idea sepolcrale della lupa lattante. Come tali incontriamo la cerva con Telefo, la capra con Giove bambino e finalmente il nido d'uccelli in cui i piccoli sono nutriti dai genitori. Ognuna di queste immagini simboliche ritorna in una propria applicazione [1] sopra altri monumenti sepolcrali. A queste vanno unite le immagini analoghe della chioccia co' suoi pulcini e della capra nutriente la propria prole, quale ultimo motivo è ampliato specialmente sulle lucerne in amene idilliche scene campestri. L'archeologo che distingue queste rappresentazioni della immagine storica della lupa lattante, ha un solido punto angolare nelle stabilite idee mitologiche e simboliche. Così la scelta del nido d'uccelli poggia sulla idea tradizionale dell'anima che assume la forma d'uccello dopo essere liberata dalla carcere del corpo, e si collega a simile rappresentazione sopra monumenti egiziani [2]; come pure ad una immagine famiiare [3] che incontriamo anche su monumenti estranei ai sepolcri. L'allattamento di Telefo è prescelto a cagione del suo rapporto con Ercole vincitore della morte e de' suoi terrori, prediletto punto centrale di tante immagini sepolcrali e simboliche allusioni funerarie [4]; la chioccia

[1] In prova mi servo di monumenti per la maggior parte inediti. 1. Nido d'uccelli: P. S. Bartoli *gli antichi Sepolcri*. Roma 1697 tav. 105. -Cippo a Parigi dedicato al fanciullo undecenne Bullicus Prepon.-Cippo agli Uffizi di Firenze dedicato alla ottenne Giulia Procula.-Un sarcofago senza iscrizione al Laterano riprodotto dal Garucci *Monumenti del museo lateranense* tav. 35. - Cippo sepolcrale di Tiberio Claudio Alessandro filosofo stoico nel Vaticano. A questi esempi si collegano le statue dei fanciulli che portano nella veste alzata un nido colla cova degli uccelli, esempi dei quali si trovano nel Vaticano e nel portico semicircolare della villa Albani. 2. Telefo allattato dalla cerva, frequente sulle lucerne, s'incontra sul cippo di Lucio Volusio Fedro nel braccio nuovo del Vaticano, ove di nuovo vediamo la famiglia dei Volusii. Inoltre sulla lapide sepolcrale dei fanciulli Nicon ed Eutiche nel giardino della villa Albani: Marini *Iscrizioni* n. 114 e più spesso. La capra con Giove fanciullo presso Pietro Righetti *Descrizione del Campidoglio* 1836 I tav. 24.-Capra e capretto lattante sopra varii monumenti vaticani. Un'urna cineraria senza iscrizione mostra questa rappresentazione in unione colla frequente scena d'addio sopra una porta aperta.

[2] Cf. il libro dei morti cap. 1 colonna 5, trattato nella *Revue archéologique* 1863 p. 15 e rappresentato sopra un quadro sepolcrale nel *Cabinet des antiques à Paris*, disegnato presso Ballot *Arts et métiers de l'Égypte, de la Nubie et de l'Éthiopie* tav. 35.

[3] Intendo parlare del nido coi cinque bambini pubblicato e spiegato dal Visconti *Museo Pio-Clementino* VII. tav. 9.

[4] particolarmente sopra lucerne che hanno solo la sua clava, o il turcasso colle frecce e simili attributi.

è prescelta a motivo del suo rapporto orfico, la capra a motivo del culto di Giove e di Dioniso, mentre il dritto sacrale attribuisce generalmente un più grande valore nel sacrifizio ad ogni essere che fu nutrito dal latte materno. Se si deve accettare una speciale cagione per la totale mancanza della porca lattante e della vacca nutriente il vitello, essa dovrebbe cercarsi nel già determinato significato di queste due immagini, cioè in quanto alla porca pel suo rapporto storico con Alba, in quanto alla vacca per il suo collegamento tradizionale con Afrodite.

Più numerose sono le rappresentazioni accessorie del secondo gruppo. L'idea della palingenesia, racchiusa nelle immagini degli animali lattanti, è più sviluppata e svolta in guise diverse mediante una serie di nuovi simboli parlanti, senza attenersi stabilmente alla idea della maternità ed al rapporto filiale. Così l'idea della seconda nascita si collega coll'apoteosi più generica sopra quei monumenti i quali a lato dell'immagine della lupa lattante mettono l'aquila che s'innalza trionfante, i pezzi di armatura in bronzo e la conchiglia. La deposizione del corpo mortale è raffigurata dalla maschera la quale, come quello, nasconde la nostra vera ed originaria bellezza [1] che si manifesta solamente in morte; sotto questo significato fu amplamente applicata sui monumenti sepolcrali, specialmente su quei che sono in rapporto con Orfeo e Bacco. I fanciulli dormenti poggiano egualmente sopra una idea generale non meno divulgata. Essi rappresentano la morte come un sonno che conduce ad un sollecito ridestarsi nel regno della luce e sono per questo sovente collegati con espressivi simboli della luce [2]. In altra guisa venne spessissimo raffigurata l'anima svincolata dalla morte coll'immagine d'un uccello o piuttosto di due che cercano d'impossessarsi d'un serpente, d'una lucertola, d'un grillo, d'una farfalla, simboli notissimi della esistenza ringiovanita [3].

Ippocampi e delfini conducono securi e veloci all'altra riva; e mediante il godimento del grano di Cerere o dei

[1] Idea che gli antichi attribuiscono all'Amazzone morente nelle braccia di Achille, perchè allora soltanto conobbe l'errore, cioè la suprema bellezza della sua avversaria.

[2] Ordinariamente colla lucertola che striscia ai loro piedi. Questa idea si trova così rappresentata sopra un gran numero di esemplari nel Laterano. Così pure si trova sulla celebre statua del Sonno nel museo di Madrid.

[3] Conf. Bachofen *Mutterrecht* s. v. τέττιξ.

frutti bacchici dell'autunno viene assicurata all'uomo la partecipazione al risorgimento della natura. La fede in una seconda e superiore esistenza ha creato tali immagini. Esse, nonostante i differenti punti di partenza, partecipano colla lupa lattante e simile rappresentazione del primo gruppo l'idea generica e fondamentale della immortalità, alla quale sono subordinati tutti i rapporti particolari: unità d'idea che mette fuor di dubbio, quasi con una sicura prova, il nostro concetto della discussa immagine sepolcrale.

Ad un terzo gruppo finalmente sono d'ascriversi i due monumenti sepolcrali che spiegano ed avvalorano l'idea della lupa lattante mediante il confronto d'un'altra immagine. Nelle rappresentazioni funerarie occorre spessissimo questo paralellismo di due opposte immagini che scambievolmente s'illustrano: paralellismo profondamente radicato nella essenza degli antichi culti naturali dai quali passò nell'arte al cui scopo esso giova potentemente. Esso è pur strettamente congiunto alla dottrina del misterio orfico-bacchico che ama rappresentare la speranza dell'uomo oltre la morte unitamente all'opposta immagine del Tartaro e dei suoi terrori [1]. In questo circolo di dottrina religiosa si aggira anche l'ornato del sarcofago Fortunati il quale appone all'immagine consolante della lupa lattante il tetro e severo custode dell'Averno, manifestandosi come monumento bacchico per le rappresentazioni della parte posteriore e delle laterali, come pure mediante le particolarità degli aggiunti decorativi del suo frontespizio. Egual carattere si scorge nel frammento sepolcrale di Aventico, città la cui predilezione pel culto di Bacco è posta fuor di dubbio per varie scoperte [2]. Conviene porre speciale attenzione alle tre rappresentazioni accessorie di questa pietra, perchè due di esse sono per se stesse enigmatiche e senza analogia fra i monumenti sepolcrali della lupa. Noi intendiamo parlare della civetta la quale già per la sua posizione si manifesta come immagine opposta a quella del nido d'uccelli, e dell'oca nella parte laterale che, come generalmente le immagini laterali sulle pietre sepolcrali bacchiche, accenna quanto di più sublime si contiene in questa

[1] Nel mio saggio sulla simbolica sepolcrale questa idea ha trovato il suo intero sviluppo.

[2] Vedi il monumento pubblicato presso Gerhard, *Denkmäler und Forschungen* 1864 p. 193.

dottrina religiosa. L'unione della civetta coll' uccello che vola verso di lei, corrisponde al noto racconto dell'antichità sviluppato più particolarmente da Esopo, e dal quale Dione Crisostomo ricava una spiritosa, sempre vera e morale applicazione [1]. Quando la civetta intuona il suo canto, gli uccelli le si avvicinano, perchè essa annunzia l'antica verità della legge della morte di cui sempre dovrebbe rammentarsi la leggiadra schiera piumata. La sua voce intuona il *carmen ferale* e la sua comparsa è un vivo memento mori. Così essa sta sul fronte della pietra di Aventico, immagine ben scelta e ricca di rapporti nella sua opposizione alla graziosa presenza del nido colla schiera dei piccoli e confidenti augelli. Qui il linguaggio figurativo diviene del tutto chiuso per la connessione di tutte le parti della scena; ma riguardo all'oca che sta isolata sul piano laterale, ci manca l'ajuto del contrapposto e siamo perciò costretti a desumere il suo significato ed il suo nesso coll'insieme del nostro monumento dalla simbolica generale di questo animale. Qui la nostra più sicura guida sarà il rapporto colle figure del mondo degli dei; il che dobbiamo sempre considerare in primo luogo in tutte le ricerche sulla simbolica degli animali, imperciocchè quello che in un periodo posteriore dello sviluppo religioso scende a essere un semplice attributo, è nell'origine il simbolo stesso del dio. Questo vale specialmente per l' oca la quale a cagione del suo stretto rapporto con Priapo ed Osiride [2] si manifesta come una incarnazione della naturale forza generale dell'uomo. Perciò essa è l'animale prediletto delle divinità matronali, della Venere ciprica [3], nonchè della Giunone romana e della Proserpina Core di Lebadea [4]; perciò accettissimo alle matrone in generale, perciò celebre per il suo irresistibile amore verso le belle fanciulle ed i giova-

[1] Dio Chrysostomus *Olympicus* or. 12 (I p. 970 Reiske). Aelian. *histor. animal.* I. 29 Vergil. *Aeneis* IV 462. Ovid. *metam.* V 551.

[2] Petroniò *Satyricon: Occidisti Priapi delicias anserem omnibus matronis acceptissimum.* Juv. *Sat.* VI 540. Perciò l'immagine del sogno presso Artemidoro *Oneirocrit.* IV 83, dove noi attingiamo pure l'allevamento delle oche nei santuarii di quelle divinità.

[3] Secondo Achille Tazio e Giovanni Lido *de mensibus* IV 44 p. 216 Ruther.

[4] Pausania IX 39, 2 delle processioni di oche a Roma, Plutarco *de fortuna Romanorum* in fine: χῆν μάλα σεμνῶς ἐπὶ στρωμνῆς πολυτελοῦς καὶ φορείου καθήμενος ove Agostino osserva: *unde paene in superstitionem Aegyptiorum bestias ovesque colentium Roma deciderat, cum anseri solemnia celebrarent.*

netti, alla cantatrice Glauca in Alessandria ed al giovane Oleno [1]. Come ogni simbolismo manifesta che sopra il significato meramente sensuale s'innalza metafisicamente un significato più sublime, cammino seguito pure dallo sviluppo della lingua, così l'oca dall'immagine della bassa e materiale forza generatrice s'innalza alla rappresentazione di quell' inesauribile germe di vita che dalla morte fa nascere una nuova esistenza. Perciò essa diventa il simbolo della mistica Core-Proserpina alla quale si annoda la vita naturale, non secondo il suo invariabile principio, ma secondo la sua apparizione che annunzia una eterna gioventù, perciò essa apparisce come segno di speranza nell'entrata dell'Orco al ratto di Proserpina [2], immagine di Dionysos Soter e come tale amata ed abbracciata dalle figure ringiovanite di coloro i quali consacrandosi nei misteri di Bacco si sceglievano per condottiero questo signore di ogni vita. In questo significato l'oca entra nel regno dei morti ed annunzia sui monumenti di esso la fiducia in un nuovo risvegliarsi a vita dopo la morte. Così la troviamo sul rilievo della raccolta Nani, ora in Avignone, pubblicato nei monumenti di Welcker, ove vien consegnata alla madre tenente il bambino; così sopra la pietra sepolcrale di Aventico nella quale non si seppe dare al frontespizio un compagno più adattato di essa. Giacchè non solo entra come eguale in questo cerchio d'idee dominanti, ma si collega alle immagini della lupa lattante e della giovane cova d'uccelli anche per il ritenere l'idea d'una seconda giovinezza, come ci manifesta la notissima rappresentazione dell'oca bacchica voluttuosamente abbracciata dal giovanetto. È doppiamente a deplorarsi che sulla pietra di Aventico sia irriconoscibile l' oggetto toccato dal becco dell'animale: le poche traccie rimaste danno a pensare a qualche piccolo frutto di forma rotonda. Preferiamo pensare al *popanum* di Giovenale ed alla analogia degli uccelli col seme dei frutti sul nostro monumento n. 8, come pure al rapporto di essi accennato di sopra. Indipendentemente da questi incerti punti di vista rimane sempre la interpretazione dell'animale. La maggior parte dei piccoli monumenti sepolcrali romani ha per ornamento delle faccie laterali immagini in rapporto con Apollo, spesso il lauro animato dalla schiera

1 Plinio Plutarco ed Eliano ci narrano queste storie.
2 Welcker *Zeitschrift für Auslegung der Kunst* tav. I.

di augelli che amano suoi frutti; altri hanno le cicogne che cercano impadronirsi della lucertola, ed altri hanno uccelli con farfalle grilli serpi lucertole. In quanto all'oca non abbiamo altro esempio che la pietra sepolcrale di Aventico, e ciò si spiega dal culto bacchico proprio di questa città. Sarebbe desiderabile che ulteriori scoperte ci rendessero la parte inferiore del memorabile monumento.

I limiti che fin da principio ci proponemmo nelle nostre ricerche, sono ormai raggiunti. Abbiamo seguito l'immagine della lupa lattante nelle due grandi classi di monumenti, quelli di pubblica destinazione e quelli sepolcrali, ed abbiamo conosciuto lo svolgimento subito da questo celebre emblema nel corso dei secoli non nel suo concetto artistico, ma in quello della sua simbolica significazione. Il fatto stabilito del suo passaggio dal significato storico-politico a quello sviluppato sepolcrale naturale condurrebbe ad ulteriori osservazioni, se volessimo unirlo alla trasformazione della società romana nello stato, nella vita, nella religione e nella letteratura e considerarlo alla luce delle grandi lotte del cristianesimo contro il culto sensuale fantastico del paganesimo il quale, sebbene cadente, adoprò ogni mezzo per la sua conservazione. Ma noi rinunziamo all'attrattiva che un così vasto prospetto esercita sul nostro animo, affinchè il lettore possa con un retrospettivo sguardo indagatore riandare sul campo percorso ed affinchè il suo interesse nell' argomento non si perda per sazietà.

La tavola d' aggiunta O che accompagna questa parte del mio articolo, rappresenta di grandezza naturale la lupa coi gemelli, di cui feci parola nella prima parte inserita negli Annali dell' anno 1867 p. 188. Essa è lavorata in bronzo e scavata, a quel che si dice, a Tivoli, appartiene adesso al signor Augusto Castellani in Roma.

J. Bachofen

DE SCALAE IN VASORUM PICTURIS SIGNIFICATU.

Epistula ad J. Lignana universitatis Neapolitanae professorem missa.

(Accedunt tabulae P. et Q.)

In vasorum quae Italia inferior et imprimis Apulia in lucem edit picturis saepe [1] instrumentum reperiri notum Tibi est, vir doctissime, quod formam exhibet parvae scalae et vulgo scalae mysticae nomine appellatum iis qui archaeologiae student summas movit difficultates. Vasorum musei Tui Neapolitani multitudinem indigestamque molem perscrutanti mihi contigit ut novum et fortasse verum illius scalae significatum cognoscerem. Quem hac epistula Tibi propositurus antea breviter percensebo varias sive opiniones sive conjecturas quas viri docti hac de scala, paucis monumentis de quibus infra dicemus exceptis, tantum in vasis inventa pronuntiaverunt. Sunt autem interpretum genera duo quorum alteri symbolicam esse scalam, alteri domesticum fuisse instrumentum opinantur, nullo tamen justo fundamento innisi.

Primus omnium qui scalam interpretatus est Gorius [2] eos scala usos fuisse arbitratus est qui sacra donaria suspendere in honorem Jovis vel etiam admota scala simulacra ejus comere atque exornare vellent.

[1] Exempli gratia videas mus. Berolin. num. 995, 1009, 1019, 1020, 1022, 1188 etc; mus. Monac. num. 849; mus. Jattae num. 407, 649, 959, 1708; mus. Neapolit. num. 21, 1996, 2577, 2680, 2921, 2923, 3221, 3222, 3256 etc.; mus. Santangel. num. 308, 360, 366, 530, 554 etc. etc.

[2] Gori *Mus. Etrusc.* (1737) II p. 321.

Inde Passerius [1] summa cum sagacitate symbolum Fortunae deae scalam fuisse putavit, qua interpretatione in alius generis monumentis infra illustrandis optime utemur.

Tum Italinsky [2], vasorum Hamiltoniorum interpres, symbolicam esse scalam ab Aegyptiis acceptam et animarum purgationem repraesentare halucinatus est, quae opinio quamquam pro mera conjectura jure habita et vituperata [3], tamen ab nonnullis diversum in sensum modumque probata est.

Longum post temporis spatium Millinus [4] scalam instrumentum textorium esse voluit, id est pectinem quem Graeci (Poll. *Onomast.* VII. 35, 36) σπάθην seu κτένα vocarunt (germanice *Weberkamm*; ital. *rastrello*; gall. *peigne de tisserand*; brit. *reed*). Quae interpretatio tantum habuit probabilitatis ut haud pauci archaeologi, Gargallo [5], Cavedonius [6], Guigniautius [7], Rochettius [8], alii ei assentirentur. Mihi quoque, cum pectinem quo in Italia inferiore hodie textores utuntur vidissem, Millinus (l. l.) illud instrumentum ad feminarum occupationem spectare persuaserat.

1 Passeri *Pict. Etrusc.* (1767) I p. 7.

2 Tischbein *Vas. Hamilton.* (ed. Neapol. 1795) II p. 68, III p. 58.

3 Cf. *Gött. gel. Anz.* 1798 p. 1659.

4 Millin *Peint. de vases grecs* (1810) II p. 29; *Descr. des tombes de Canose* (1816) p. 25: *la machine à tisser, qui sur les vases peints est avec le calathus le signe ordinaire des travaux auxquels les femmes se livraient dans les gynécées.*

5 Gargallo-Grimaldi *Annali dell'Inst.* 1843 p. 27.

6 Cavedoni *Bull.* 1845 p. 29 III: *non telajo, ma meglio rastrello da ordire; i globetti indicano i fili dell'ordito.*

7 Guigniaut *Rel. de l'antiq.* (1849) ad tab. 145 bis, 419 b: *un instrument, qui se rapproche de la forme d'une échelle et que l'on prend pour un métier à tisser.*

8 R. Rochette *Antiq. chrét.* (1836) II p. 87 s: *un métier à tisser, servant à indiquer symboliquement une des occupations les plus habituelles des femmes grecques.*

Quam Millini opinionem symbolicum in sensum adhibuit alius aliter: ita Inghiramius [1] scalam symbolum vocat Proserpinae eaque vestem indicari dicit qua mortuorum animae induantur; idem opinati sunt Creuzerus [2] noster, Lenormantius [3] Gallus qui Circae reginaeque inferorum artes magicas in symbolo illo audacius quam rectius cognovit, Minervinius [4] Italus qui pro mortis acerbae signo habuit.

Contra Millingenius [5], vir de vasis explicandis et interpretandis optime meritus, Millini conjecturam ita corrigere correctaque uti voluit ut adhibitis iis quae ecclesiae doctores [6] memoriae tradunt, illo pectine textorio in Cereris mysteriis naturam muliebrem (Poll. *Onomast.* II 174) esse indicatam suspicaretur; quam opinionem μυστικωτάτην quod non pauci secuti sint nemo est quin miretur. Quorum in numero est Gerhardus [7] quem primo scalam pro Bacchi atque ecstasis mysticae symbolo [8] habuisse Millingenique opinionem omnino rejecisse [9] compertum habemus; neque aliter

[1] Inghirami *Mon. Etr.* (1824) V p. 278 s: *telajo, indicando il drappo che Proserpina prepara onde vestirne le anime; i globetti sono le gioie che abbelliscono un drappo.*

[2] Creuzer *Symbolik* II ed. (1821) 3 p. 501; III ed. (1843) 4 p. 150 et p. 154 ss: *Weberin Proserpina.*

[3] Lenormant *Élite cér.* (1861) IV p. 103: *le métier à tisser, en reportant l'esprit aux enchantements de Circé, rappelle les enlacements de la déesse infernale.*

[4] Minervini *Bull. Napol.* (1845) III p. 37 s: *telajo, che richiama al mistico avvenimento del ratto di Proserpina ... poteva indicare che il defunto fosse stato acerbamente colpito dalla morte.*

[5] Millingen *Annali* 1843 p. 86 ss.

[6] Cf. Clem. Alex. *Protrept.* II § 22 p. 6 Sylb: κτεὶς γυναικεῖος, ὅ ἐστιν, εὐφήμως καὶ μυστικῶς εἰπεῖν, μόριον γυναικεῖον. Theodoretum qui in sermonibus III p. 521 et VII p. 583 (edit. a. 1642) idem refert in manibus habere mihi non licuit.

[7] Gerhard *Arch. Zeitg.* 1849 p. 64.

[8] Idem *Etr. Spieg.* (1843) I p. 39,31: *mystischer aufschwung.*

[9] Idem *Apul. Vasenb.* (1845) p. 12,16; p. 19: *mystische leiter.*

De Wittius [1] et Minervinius qui priore interpretatione missa aliquod per tempus pectinem indicare naturam muliebrem et ad procreationem referendum credidit [2]: dico per aliquod tempus, quoniam postea [3] scalam pectinem esse textorium Cererisque symbolum pro certo habuit.

Alii autem archaeologi, Passerianam interpretationem secuti, nihil aliud quam scalam esse judicarunt symboliceque interpretati sunt: ita Rochettius [4] quem primo Millini opinionem accepisse diximus, ad scalae mysticae nomen ac speciem rediit; Sanchezius [5] Neapolitanus et Pylius [6] Grypsvaldensis desiderium caeli quod animae concupiscant scala exprimi halucinantur; Jahnius [7] forsitan Veneris esse symbolum suspicatus est, quam conjecturam cautissime pronuntiatam Wieselerus [8] summa cum doctrina comprobare studuit, Stephanius [9] sine mora amplexus est.

Denique ne quam interpretationem mihi notam praetereαm, Odofredi Muelleri [10] addo opinionem qui

[1] De Witte *Élite céram.* (1861) IV p. 208 et saepius.

[2] Minervini *Bull. Nap.* (1848) VI p. 24: *il significato del simbolico kteis come relativo alla generazione.*

[3] Idem *Bull. Nap.* N. S. (1857) V. p. 170.

[4] R. Rochette *Mon. inéd.* (1833) p. 180 not: *l'échelle mystique*; *Mém. de numismat. et d'antiq.* (1840) I p. 21,1.

[5] Sanchez *Tombe di Ruvo* (1836) p. 23: *la scaletta, emblema della meditazione dell'anima al cielo.*

[6] Pyl *Symb. darstellungen der Griechen* (1855) p. 21: *leiter als webinstrument andeutung wie spindel der parzen, als leiter streben nach dem höheren heiligen.*

[7] Jahn *Aberglaube des bösen blicks* (*Ber. der Sächs. Ges.* 1855 p. 94 s): *vielleicht symbol der Aphrodite, aber erweisen lässt es sich nicht*; neque aliter scribit in *catal. vas. Monac.* p. 135,997,

[8] Wieseler *Commentatio de scala symbolo* (Univ. Gotting. progr. 1863) p. 11 ss.

[9] Stephani *Compte-rendu* 1863 p. 160.

[10] Müller *Hdb. der arch.* (ed. Welckeriana 1848) § 430, 1. p. 756: *die leiter wohl nur ein geräth bänder aufzubewahren oder etwas ähnliches.*

scalam instrumentum esse dicit ad fascias teniasve conservandas aut aliquid simile.

Quibus interpretationibus enumeratis jam meam sententiam proferam eamque spero me Tibi probaturum, quoniam omnium unica certum, non mysticum habet fundamentum. Scalam enim illam in vasis pictam pro vera scala nimis parvam, pro amuleto autem nimis magnam esse mecum omnibus persuasum est; symbolum vero sive Cereris sive Proserpinae sive Veneris sive Bacchi scalam fuisse cum ab nullo auctore antiquo memoriae traditur, tum monumenta ipsa quominus hoc credamus obstant in quibus, ut infra videbimus, cum diversis musicae instrumentis conjuncta reperitur scala de qua agimus. Quibus ex monumentis – quae Millini quoque conjecturam confutant – quamquam recta interpretatio apparere potuerat, tamen nemo adhuc scalam illam musicae esse instrumentum intellexit, antequam concione Instituti archaeologici habita breviter docui [1]. Summo autem mihi gaudio est quod – ut per litteras certior factus sum – Johannes Jatta Rubestinus in catalogo [2] vasorum suorum nondum publici juris facto omnino hujus meae opinionis ignarus eandem proposuit: at quia vas illud Neapolitanum quo mea interpretatio nititur virum doctissimum fugit, quaestionem ad liquidum non perduxit neque aliorum mysticas argutias farraginemque symbolicam expulit.

[1] *Bull. dell'Inst.* 1869 p. 13; cf. ibid. p. 127, 9.

[2] Jatta *Catal. del museo Jatta* p. 80 et p. 142 ad vasorum num. 407, ubi legitur: *ma io credo, che esso, attesa la sua piccolezza rispetto all'ordinaria grandezza di una scala, piuttosto esprima un instrumento sacro musicale del genere del sistro, anzi una varietà del medesimo* etc. *laonde piacemi ritenere le piccole scale delle vasarie pitture per istrumenti del genere del sistro che scossi o picchiati rendevano un suono, e così ravvisare in esse un simbolo ancora dei misterj (?).*

*

Vasculum illud (long. 0, 18 metr; diam. 0, 08) quod inter Musei Neapolitani vasa num. 3382 inscriptum est Alexandro Castellani auctore decem fere ante annos in Capuae veteris agro (apud S. Maria di Capua) erutum esse dicitur; benevolentia Fiorellii v. cl. picturas in tabula sub litt. P adjuncta edituri sumus. Singularis vel unica est forma (tab. P, e) quae dolii simillima est, singularis pingendi modus cum instrumenta figuraeque colore albo, rubro vestes pictae sint. Ars rudem ac pessimam se praebet; adde quod temporis injuria superficies laesa lineaeque internae fulvo colore pictae fere omnes exstinctae sunt. Sed picturarum pretium stat in argumento quod modo exponemus. Sunt igitur picturae quattuor quarum binae ita conjungendae sunt ut figurae tres unam scenam offerant. In una pictura (a) femina tibiis canit musicamque Papposileno ithyphallico excitat qui coronam ceu margaritarum lineam tenens saltat; altera in parte (b) alter Papposilenus et ipse ithyphallicus appropinquat utraque manu tibiam tenens: utrum autem saltare an canere velit quis est qui decernere audeat? In tertia pictura (c) duas feminas quarum inferior corporis pars peplo velatur cernimus – duas dicimus, cum figura quoque quae dextra Tua sedet, quamquam pectoris lineae sparsae sunt, ob similem capitis ornatum vestemque probabilius muliebris esse videatur –, altera cum cithara et plectro, altera cum duobus instrumentis quorum interpretatio non ita certa est. Mihi stylum et diptychum complicatum esse praeter alia[1] vasa hujusmodi repraesentationibus exornata pictura adhuc inedita lecythi (num. 2004; alt. 0, 30; circuit. 0, 23 metr; vide tab. P, f) ejusdem musei

[1] Cf. Gerhard *Auserl. Vas.* 4,244; Minervini *Bull. Nap.* N. S. VI 4,1.

Neapolitani valde comprobat ubi poeta quidam juvenis stylum diptychumque tenens meditatur et scribit. Qua de interpretatione fortasse sub judice lis erit; contra, ni fallor, nulla lis nulla discordia de instrumentis quae sexta vasis figura (d) quam pro viro judicarim manibus tenet, moveri potest. Esse enim plectrum et scalam nostram apparet ut quod per saeculum tot vexavit archaeologos jam instrumentum aëneum esse musicum constet et ad ea instrumenta pertinere quae Pollux (*Onomast.* IV, 58) *ὄργανα κρουόμενα καὶ πληττόμενα* vocat. Quod ad formam spectat, instrumentum quo nostra quoque aetate utimur (germ. *hackbrett*; ital. *sistro a vetro*; gall. *tympanon* sive *bûche*; brit. *cymbal* sive *dulcimer*) in comparationem vocari potest.

At forsitan aliquis dixerit: vera esse non potest tua scalae interpretatio, quoniam sexcenties sine plectro reperitur; unum solum habes exemplum ubi plectrum apparet. Ita sese rem habere non nego; sed respondendum est, ut sexcenties citharoedi cithara canentes sine plectro [1] reperiantur, ita plectrum nostro quoque instrumento semper addi necessarium non esse. Quam ob rem cum vasis Capuani pictura tum his quae sequuntur observationibus motus illam scalam, etiamsi plectrum absit, instrumentum esse musicum, in quo sonitus aliter excitetur, contendo atque pro certo habeo.

Non raro enim, vir doctissime, in vasis scala quae dicitur cum aliis musicae instrumentis sive tibia sive tympano sive trigono [2] conjuncta ad musicam excitandam cernitur. Exemplum optimum Musei Jattani vasculum (num. 1115; alt. 0,09; circuit. 0,21 metr.) nobis praebet cujus picturam adhuc ineditam

[1] Exempli gratia vide Gerhard *Auserl. Vas.* 4, 305. 306.

[2] Cf. vas. musei havniensis descriptum a Birket Smith (*Malede vaser* num. 154; *Gött. gel. Anz.* 1863 p. 1945).

quod in tabula Q 1, 2 edere licet possessoris summae benevolentiae atque promptae erga me voluntati debeo. Hic pompa (ut turibulum docet, sollemnis) Amoris scalam portantis et puellae cujusdam quae tibiis canit repraesentatur. Eodem ex museo tria ejusmodi exempla congerere pergimus quorum primum (num. 818; alt. 0,10; formam videas apud Jahnium *Catal. Monac.* I 10) uno latere Amorem habet muliebriter ornatum et sedentem qui tibiis canit et feminam quae sinistra scalam tenet, victoriae coronam dextra ei porrigentem; posterior vasis pars juvenem nudum offert sedentem et coronam tenentem qui alabastrum dat puellae cujus in manibus corona cistaque sunt. Altero in vasculo (num. 1024; alt. 0,08; formam vide l. c. I 22) Amor sedet cum pila et columba quam feminae ostendit quae scalam speculumque tenens tympano insidet. Denique tertium exemplum in praefericuli (num. 1323; alt. 0,30 metr.) pictura videmus: stat Amor cum corona pateraque inter mulieres quarum altera speculum uvamque, altera scalam tympanumque tenet. Quae exempla si non sufficiunt, alia non pauca museum Neapolitanum praebet in picturis vasorum quae num. 21 et 3221 vel collectionis Santangelianae num. 308 et 554 inscripta sunt: ubi aut cum tympano (3221, 308, 554) [1], aut cum tibiis (21) scala nostra conjuncta est ut dubitare non possis quin scala musicae sit instrumentum.

Nunc ad alteram observationem vertimur quae quomodo musica sit excitata docet. Plurimae vel fere omnes vasorum scalae quae vocantur mediis in lineis ceu gradibus puncta habent, cujus rei aliquot exempla ex musei Neapolitani vasis [2] petita in tabula quae

[1] Adde vasculum quod describitur *Bull. dell' Inst.* 1860 p. 127, 9.

[2] Vasorum num. 2577, 2680, 2921, 2923, 3221, 3256.

sub litt. Q adjuncta est composui; quod autem nonnullae [1] reperiuntur scalae ubi ob pictorum neglegentiam puncta illa desunt, non ita mirum est. Quae puncta plurimi archaeologi minimi habuerunt momenti atque neglexerunt; contra Inghiramius (l. c.) pro margaritis quae telam decoraverint habuit et Cavedonius (l. c.) telae ordines illis punctis indicari putavit. Me judice haec puncta vel anuli vel laminae sunt quae etsi affixa, tamen ita mobilia sunt ut scala vibrata sonum excitent: ne plura, scala musicae est instrumentum non dissimile sistri Isiaci quod idem parvis baculis mobilibus vibratis sonum dat.

Quae cum ita sint, hujus scalae genera discerni possunt duo quorum alterum quod rarius fuisse videtur plectro concutiebatur, alterum vero quo nihil frequentius fuit vibrabatur vibratumque sonabat. Quo autem nomine novum instrumentum musicum vocandum sit, nondum constat, cum inter tot instrumenta a Polluce (*Onomast.* IV, 59) aliisque auctoribus descripta et enumerata nullum sit quod cum scala quae dicitur bene congruat. At quoniam usque ad hoc temporis spatium scala praecipue in Apuliae vasis invenitur et huius Italiae regionis proprium fuisse instrumentum videtur, *sistrum apulum* vocarim quod nomen Te aliosque viros doctos recepturos esse spero.

Restat ut paucis verbis aliorum artis antiquae monumentorum quae scalam praebent mentionem faciamus. Prius autem non monere nequeo cistam [2] illam aëneam Kollerianam, quae scalam exhibet, mihi quoque cum Gerhardo aliisque falsam videri et hanc ob

[1] Exempli gratia vide Gerhard *Apul. Vas.* VIII; XII. Est autem observandum punctorum vestigia saepissime evanescere quoniam albo colore sunt picta.

[2] Gerhard *Etr. Spiegel* I 17; cf. Schöne *Annali* 1866 p. 151.

caussam praetermitti; adde quod tam pictura [1] Herculanensis ubi Braunius scalam cerni credidit eamque donum esse deo alicui ex voto datum conjecit, quam gemma [2] vitrea Stoschiana, in qua nonnulli pectinem aut scalam viderunt, nimis laesa parvaque est et nos Wieselero (l. c. p. 7 et p. 13) nihil ex utroque monumento certi effici libenter concedimus.

De monilis [3] autem aurei quod in museo Vindobonensi conservatur scala cum aliis instrumentis amuletisque minimae formae affixa res me judice in dubio semper haerebit: esse potest aut instrumentum aliquod – seu illud rusticum quod Arnethius (l. c.) intellegere vult germaniceque *maulgitter* vel *maulgatter* vocat [4], seu, quod malim, vera scala [5] – aut illa scala quae pro amuleto est [6]. Eam enim amuleti locum tenuisse cognoscitur ex duabus scalis parvis quae cum aliis amuletis repertae sunt; quarum altera [7], in sepulcro Romano Coloniae ad Rhenum effossa, nunc in museo Bonnensi extat, altera [8] quae in cista Pennachiana reperta est, olim [9] in museo Neapolitano cerni potuit, me autem inter illius cistae membra hodie per diversa armaria disjecta studiosissime perscrutantem fugit.

Eundem in sensum illustrandam esse scalam a

[1] *Pitture di Erc.* V p. 153; Braun *Ann.* 1840 p. 138.

[2] Descripta a Tölkenio p. 115, 239 (Winckelmann *Descr. Stosch.* I p. 27, 122); aeri incisa visitur apud Gerhardum *Arch. Ztg.* 1849 VI 9 p. 60 ss; cf. Paucker ibid. p. 112.

[3] Arneth *Ant. Gold-und Silbermon.* G 1 p. 19.

[4] Cf. Adelung *hochd. Wörterb.* instrumentum est fabrorum, cujus ope equorum os aperiri solet.

[5] Non aliter ni fallor opinantur Sacken et Kenner *Samml. des. k. k. Münz-und Ant. Cab.* (1866) p. 340 A.

[6] Cf. Jahn *Aberglaube des bösen blicks* p. 95, 275.

[7] Overbeck *Catal. des rhein. Mus. zu Bonn* p. 146.

[8] Gerhard *Etr. Spieg.* I 12, 6 p. 36 ss; Jahn l. c. p. 41, 44 a. tab. 4, 15.

[9] Gerhard *Neapels ant. bildw.* p. 232.

femina [1] illa crura divaricante porcoque insidente portatam omnibus persuasum est; hanc figuram quam inter musei Berolinensis opera argillacea invenimus alius aliter [2] vocat: contra Jahnius [3] feminam illam non mythologicam, at solummodo apotropaeum obscaenum esse optimo ut mihi videtur jure contendit.

Denique nobis et scala quae pro clypei signo adhibita in vase [4] apud Volcentanos eruto visitur et scala quam in tribus discis [5] argillaceis inter diversorum numinum symbola [6] reperimus interpretandae sunt. Quarum priorem ego quidem – Teque mihi accessurum spero – contra Wieselerum [7] non aliam quam muralem habere possum, id quod aptissimum mihi clypei ornamentum videtur ; altera autem scala Fortunam deam indicari opinor Passerianam illam conjecturam quam supra laudavi secutus. Et quis est qui in discis illis inter aliorum deorum symbola scalam neget symbolum esse Fortunae de qua Horatius (*Carm.* I 35, 2):

praesens vel imo tollere de gradu
mortale corpus vel superbos
vertere funeribus triumphos

[1] *Annali dell' Inst.* 1843 tab. E; Gerhard *Vas. u. Terrac.* (1851) p. 45, 117.

[2] Millingenius (*Annali* 1843 p. 72 ss), cui De Wittius (*Él. cér.* 4 p. 208,2) assentitur, Baubonem vocat, Minervinius (*Bull. Nap.* III p. 37 s) Cererem, Wieselerus (*de scala* p. 13) Venerem περιβασώ.

[3] Jahn l. c. p. 93, 267.

[4] Mus. Berol. num. 669; edita a Gerhardo *Etr. camp. Vas.* 15. 16; cf. Levezow *Vasenkatal.* num. cit.

[5] *a*) Jahn *Böser blick* tab. V 3 p. 52,90 ss. *b*) Minervini *Bull. Nap.* N. S. V 6, 2 p. 169 ss: qui discus in museo Neapolitano extat. *c*) tertius discus simillimus inter musei Berolinensis opera argillacea num. 5875 visitur.

[6] Videmus Jovis fulgur Neptuni tridentem Vulcani forcipem Mercurii caduceum Apollinis lyram Herculis clavam Minervae noctuam Cereris taedam Veneris columbam Dianae lunam etc. etc.

[7] Wieseler l. c. p. 7 s; cf. Fuchs *de ratione quam artif. in clipeis imag. exornandis adhibuerint* p. 12 ss.

cum Aelianus [1] Pittacum illum Mytilenaeum ob fortunae varietatem scalam dedicasse memoriae tradat?

Et hactenus de vero scalae quae mystica vocabatur significatu jamque vir doctissime

Vive vale! siquid novisti rectius istis
Candidus imperti; si non, his utere mecum!

H. HEYDEMANN

---

[1] Ael. *Var. Hist.* II 29: Πιττακὸς ἐν Μιτυλήνῃ κατεσκεύασε τοῖς ἱεροῖς κλίμακα, εἰς οὐδεμίαν μὲν χρῆσιν ἐπιτήδειον, αὐτὸ δὲ τοῦτο, ἀνάθημα εἶναι· αἰνιττόμενος τὴν ἐκ τῆς τύχης ἄνω καὶ κάτω μετάπτωσιν τρόπον τινά, τῶν μὲν εὐτυχούντων ἀνιόντων, κατιόντων δὲ τῶν δυστυχούντων. Cf. Wieseler l. c. p. 8 s; Schwenk *Sinnbilder der alten Völker* p. 272; Conze *Gött. gel. Anz.* 1863 p. 1946.*

INDICE DELLE MATERIE

I. MONUMENTI

II. OSSERVAZIONI

TAVOLE D'AGGIUNTA.

IMPRIMATUR
Fr. Marianus Spada Ord. Pr. S. P. A. Magister

IMPRIMATUR
Joseph Angelini Arch. Corinth. Vicesg.

nn.

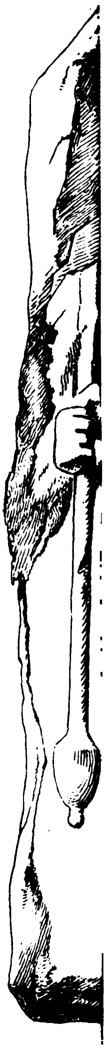




Ann. dell' Inst. 18



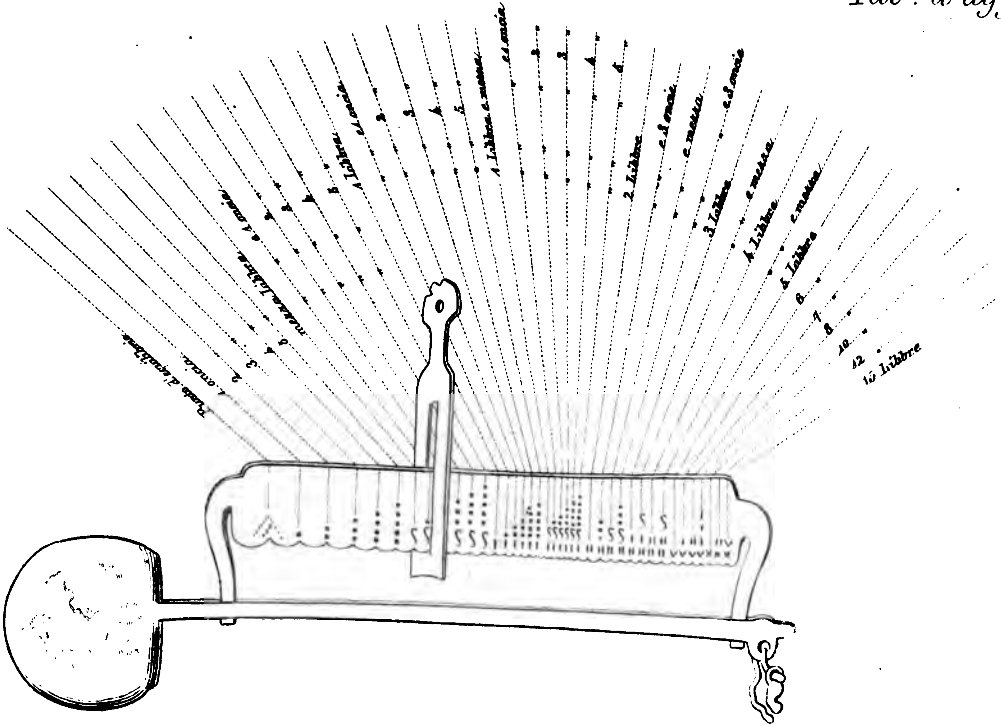
Ann. d.



'g.. IK.





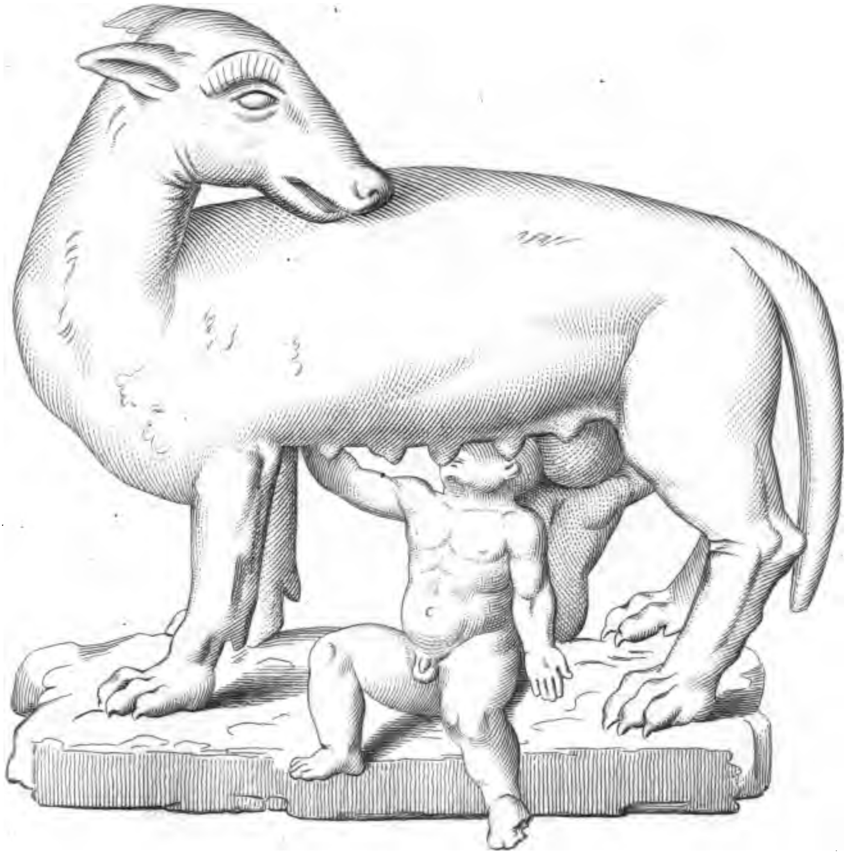

Punto d'equilibrio
1 oncia
2
3
4
6
mezza libbra e 1 oncia
3
4
5
1 Libbra e 1 oncia
3
4
5
1 Libbra e mezza e 1 oncia
3
4
6
2 Libbre
e 3 oncie
e mezza
e 3 oncie
3 Libbre
e mezza
4 Libbre
e mezza
5 Libbre
6
7
8
10
12
15 Libbre

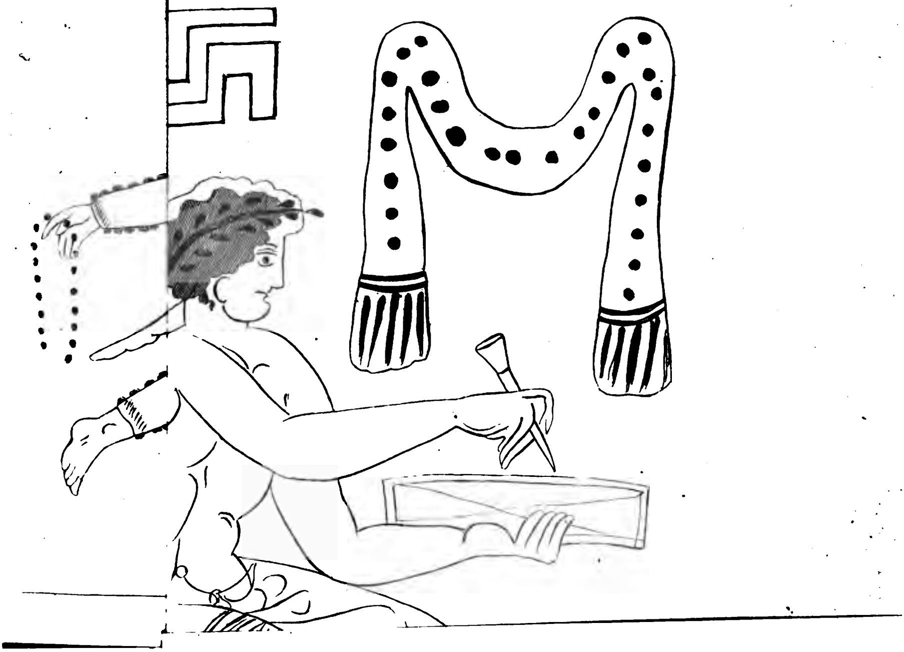


O.

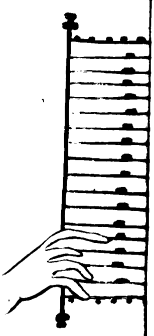








Ann. d. In



2577